

Hiromi Matsui

松井裕美

キュビズム芸術史

20世紀西洋美術と新しい〈現実〉

Histoire du cubisme: l'art occidental au XX^{ème} siècle et l'invention d'une nouvelle réalité



カバー図版:

アルベール・グレーズ《収穫物の脱殺》1912年, 国立西洋美術館

Photo: NMWA / DNPartcom



キュビズム芸術史

20世紀西洋美術と新しい〈現実〉

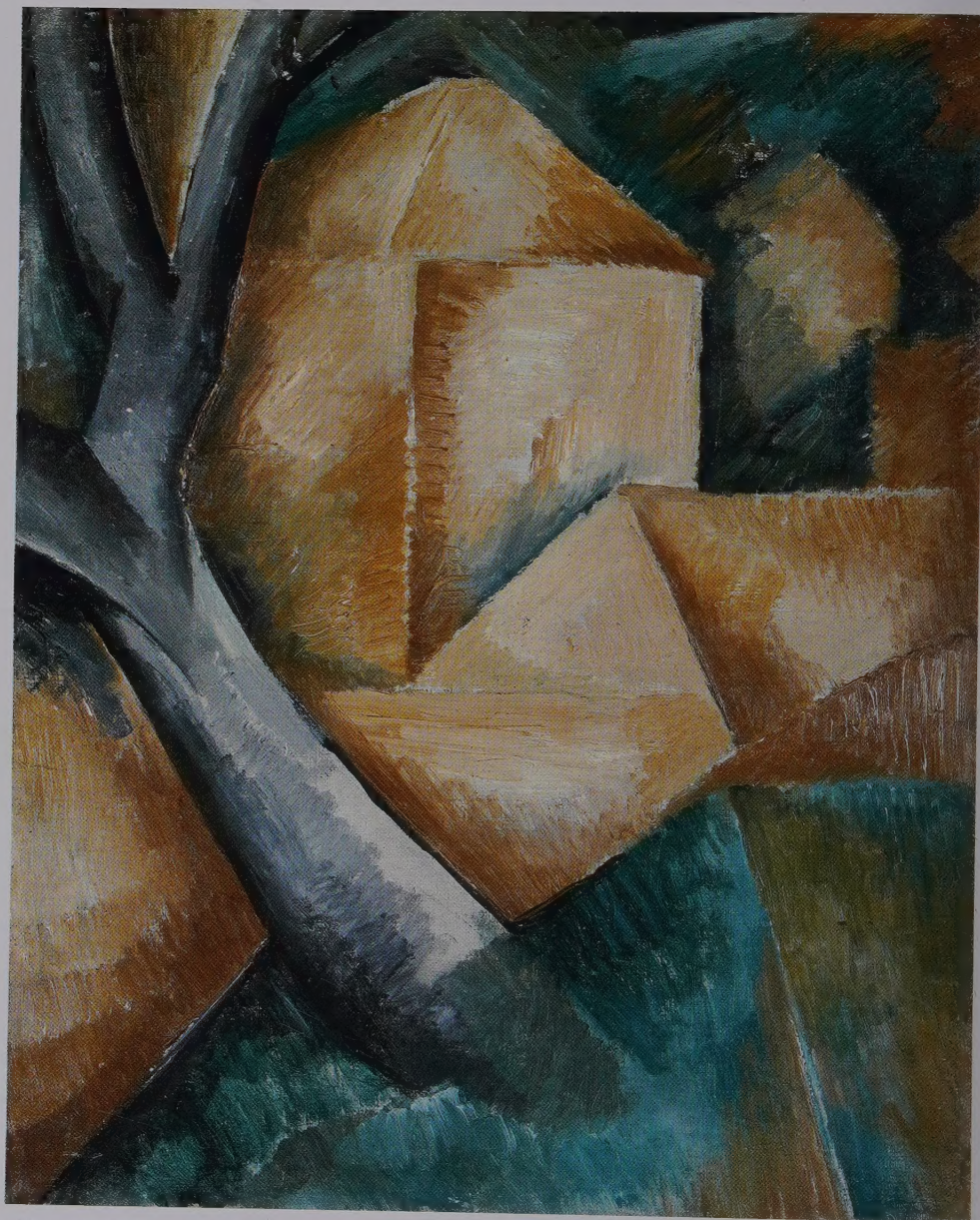
Hiromi Matsui

松井裕美

名古屋大学出版会



口絵 1 パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》1907年 ニューヨーク近代美術館



口絵 4 ジョルジュ・ブラック《レスタックの家》1908年 リール・ヴィルヌーヴ=ダスク・アウトサイダーアート近現代美術館

口絵 2 パブロ・ピカソ《二人の裸婦》1906年 ニューヨーク近代美術館

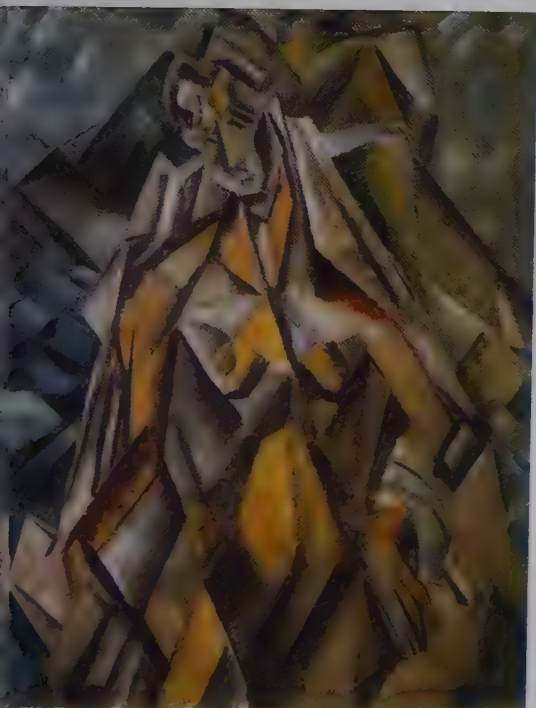


口絵 3 パブロ・ピカソ《三人の女たち》
1908年 サンクトペテルブルク、エルミ
タージュ美術館



口絵 7 パブロ・ピカソ《女性頭部像（フェルナンド）》1909年 ダラス、ナッシャー彫刻センター

口絵 5 パブロ・ピカソ《浴女》1908～09 年 ニュー
ヨーク近代美術館



口絵 6 パブロ・ピカソ《裸婦》1909 年 個人像
(Sotheby's New York, 1998, lot 112)



口絵 10 パブロ・ピカソ《裸婦》1910年 ヒューストン、メニル・コレクション

図絵 8 パブロ・ピカソ《座る裸体像》1909～10年
ロンドン、テート・ギャラリー



図絵 9 パブロ・ピカソ《アンブロワーズ・ヴォラールの肖像》1910年
モスクワ、プーシキン美術館

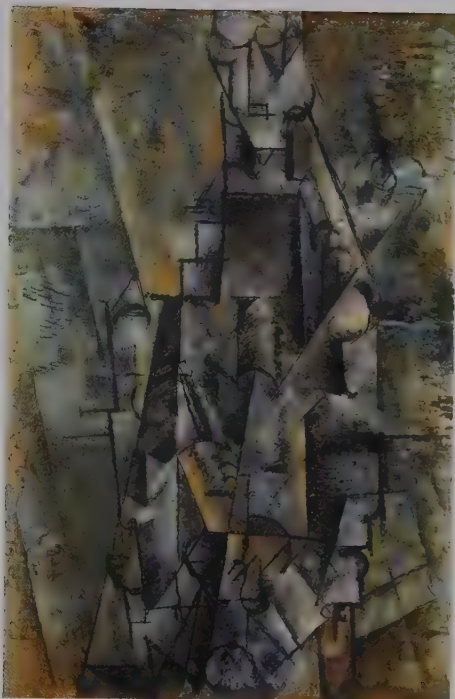


口絵 13 アンリ・マティス《青い裸婦（ビスクラの思い出）》1907～08年 パルチモア美術館



口絵 14 アンドレ・ドラン《浴女たち》1907年 ニューヨーク近代美術館

口絵 11 パブロ・ピカソ《クラリネットを持つ男》1911 年 マ
ドリード、ティッセン＝ボルミッサ美術館



口絵 12 パブロ・ピカソ《ギター》1912 年 ニュー
ヨーク近代美術館



口絵 16 アルベール・グレース《浴女たち》1912年 パリ市近代美術館



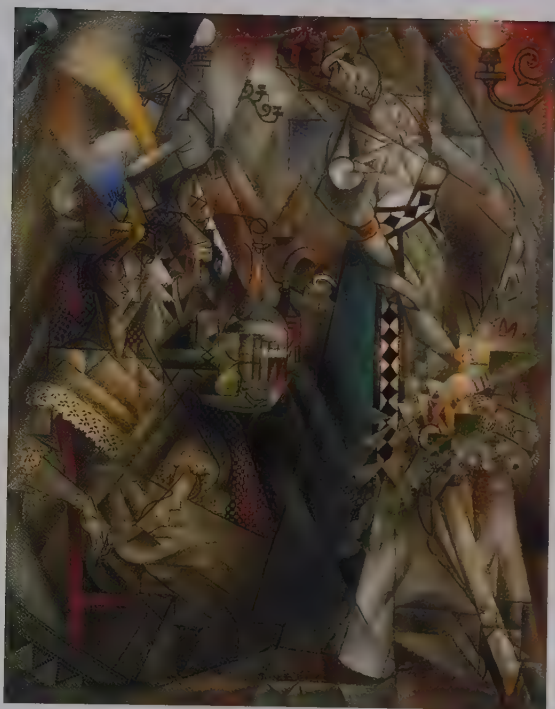
口絵 17 ロベール・ドローネー《パリの街》1910～12年 パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）



口絵 15 アンリ・ル・フォーコニエ《豊穡》1910~11年 デン・ハーグ市美術館



口絵 20 ロベール・ドローネー 《街に開かれた同時主義の窓》1912年 ハンブルク美術館



口絵 18 ジャン・メツァンジェ《カノエの踊り子》1912年 バッファロー、オルブライト＝ノックス美術館



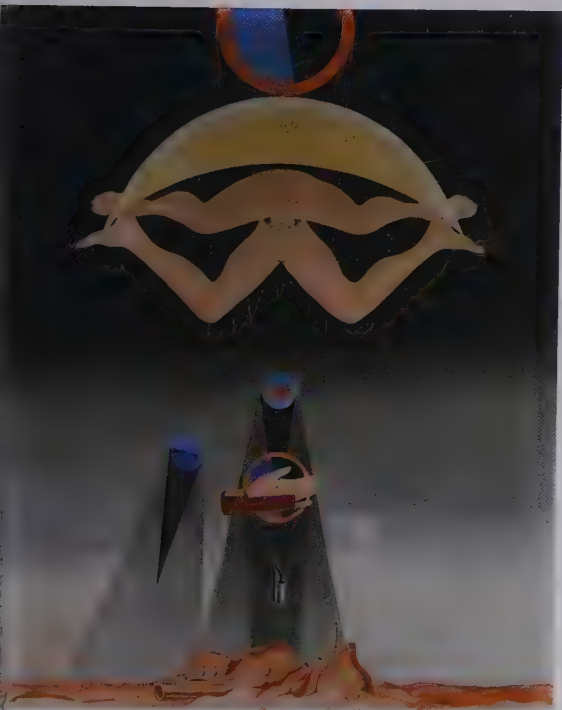
口絵 19 ジャック・ヴィヨン《行進する兵士たち》1913年 パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）



口絵 23 パブロ・ピカソ《サン・ラファエルの窓の前の静物》1919年 ベルリン、ベルクグリユン美術館



口絵 21 アンリ・ヴァランシ《ダーダネルス海峡の表現》1917年 ナンテール、現代国際資料図書館



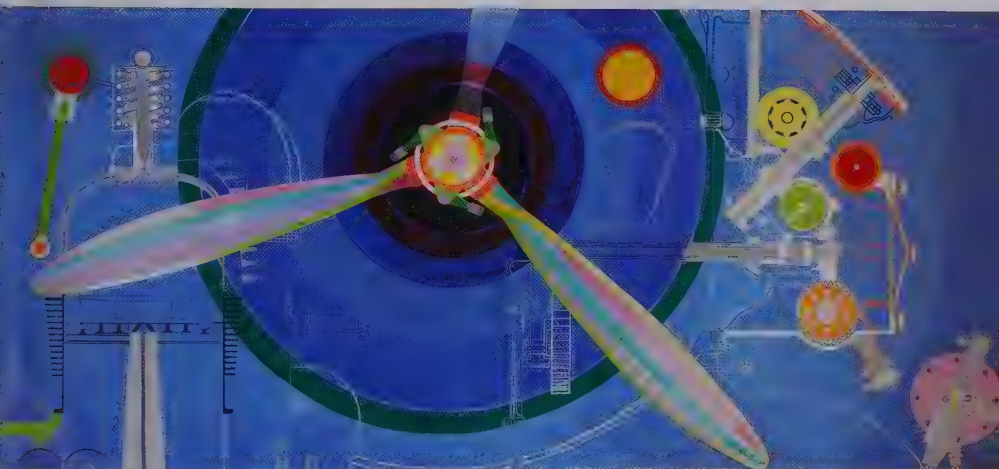
口絵 22 マックス・エルンスト《男たちはそれぞれについて何も知るまい》1923年 ロンドン、テート・ギャラリー

キュビズム芸術史——目

次



口絵 24 アメデ・オザンファン《生命》1931~38年 バリ、国立近代美術館（ボンビドゥー・センター）



口絵 25 ソニア・ドローネー《プロペラ》1937年 ルンド、スケッチ美術館

第Ⅱ部 キュビスムの文法と詩学

第3章 芸術と詩的アナロジー

——総合的キュビスムの文法

1 二次元と三次元の対話 169

2 形態的なアナロジーから詩的なアナロジーへ 181

3 「キュビスム文学」と挿絵本 205

164

第4章 機械の詩学

——身体のカニズムの探求からメカニクな身体へ

1 レジェと 그리스 における生物と無生物のアナロジー 226

2 デュシャン兄弟、クプカ、ピカビア における身体表現 231

3 ヴォーティシズム における「現実」と機械のイメージ 263

225

第Ⅱ部 結論

269

序 章	I
-----	---

第I部 幾何学による解剖・解体と「概念の現実」の誕生

第1章 キュビズムをめぐる言説	22
-----------------	----

——レアリズムとの関係からの考察

- 1 プロト・キュビズムから分析的キュビズムまで 24
- 2 幾何学をめぐる言説と「概念の現実」 34
- 3 キュビズム以前の「現実」への問い 59

第2章 現実の解剖、解体	73
--------------	----

——分析的キュビズムへの展開

- 1 美術解剖学における図式と抽象 77
- 2 ピカソと美術解剖学——解剖学から「概念の現実」へ 87
- 3 ピュトー・グループにおける様式的展開 131
- 4 キュビズム作品における女性身体像 146

第8章 キュビズムの形態学

——近代のユートピアと前衛芸術

- 2 キュビズムの理論的な批判と普遍的な理論の追求 388
- 3 キュビズム以降の芸術における新たな「現実」 399

420

第IV部 結論 442

第V部 第二次世界大戦前後の政治社会とキュビズム

第9章 大戦の影と文化的地勢図

——展示・論争におけるキュビズムの位置づけ

- 1 一九三〇年代のフランスにおける現代美術史研究と美術展示 449
- 2 レアリスム論争の背景と展開 467
- 3 第二次世界大戦下のキュビズム 481

446

第Ⅲ部 キュビズムと第一次世界大戦

第5章 前衛と前線

——大戦の「現実」と視覚芸術

1 前線の風景と従軍画家たち 278

2 前線の身体とキュビズム 292

274

第6章 古典主義とナシヨナリズム

——第一次世界大戦前後の芸術理論と実践

1 キュビズム理論におけるナシヨナリズムと第一次世界大戦 317

2 第一次世界大戦前後のピカソの古典主義 328

315

第Ⅲ部結論 358

第Ⅳ部 新たなる「秩序」へ向けて

第7章 秩序への回帰

——大戦間期の美術史モデルと私たちの「生命」

1 キュビズムの歴史化と見出された「原理」 364

362

凡 例

- 一、『』は書名・誌名・展覧会名を表し、「」は引用文等を表す。ただし、「」内の「」には『』を用いる。
- 二、『』は美術作品のタイトルを表す。
- 三、〈〉で括った語は、原文では大文字ではじまる語である。
- 四、（ ）で括った語は、執筆者による補足・説明である。
- 五、引用文中の（ ）は、原文で補足・説明のために使用しているものである。
- 六、引用文中の「」は、執筆者による補足・説明である。
- 七、引用文中の傍点は、原文のイタリック体を表す。
- 八、外国語テキストの翻訳に関しては、可能な限り原文にあたり、あわせてフランス語、英語、日本語の翻訳も参照した。翻訳のみを参照した場合には、翻訳文献のみを注に記した。また原則として既存の邦訳は参照にとどめ、原文に即して訳し直している。
- 九、本文中において「キュビズム」や「ピュリスム」など原語がフランス語表記のものはフランス語の発音どおりに表記し、「プリミティヴィズム」など英米圏の美術史で一般に流布した用語に関しては、英語の発音どおりにカタカナ表記する。それ以外の地域で展開した運動（例えば「未来派」や「絶対主義」、「新造形主義」など）は日本語に訳出して記述する。
- 十、本文中および注の省略記号は下記に従う。

BK: パリ、カンディンスキー図書館 (Bibliothèque Kandinsky, Paris)

IMEC: カーン、フランス現代出版資料研究所 (Institut mémoires de l'édition contemporaine, Caen)

MoMA: ニューヨーク近代美術館 (Museum of Modern Art, New York)

Mnam: パリ、国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター) (Musée national d'art moderne, Paris (Centre Georges

第10章

キュビズムの生と死

——戦後の社会とフランス文化の復興

1 フランス文化の再建

498

2 サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル

511

第V部結論

518

終章

1 見ることと知ること——認識メカニズムの表現としてのキュビズム

521

2 理論と歴史——キュビズムと価値システムの構築

525

3 言葉とイメージ——諸現実の地層の再配置

529

あとがき

533

初出一覧

巻末 127

注

巻末 44

図版一覧

巻末 23

事項索引

巻末 14

人名索引

巻末 4

仏文要旨

巻末 2

仏文目次

巻末 1

序 章

キュビズムは、その名称に含まれる立方体キュブの由来ともなった幾何学的な表現により、もっぱら日常の事物や裸婦像などをモチーフとしながら造形的な実験を繰り返した芸術運動であり、「物語が消滅する」という、それ自体二〇世紀抽象芸術の物語に名を刻んでいる。この物語を支えるのは、美術史における形式主義フォルマリスム的な観点にはかならない。美を純粹で自律したものと捉える「形式主義」は、二〇世紀の抽象絵画の制作原理を指し示す場合もあるが、美術史学や美術批評の方法論的立場について用いられる場合には、芸術作品を社会的な事象や、ときには作者の意図からすらも切り離し、もっぱら作品に内在する造形的特徴から様式の展開を捉える態度を意味する⁽¹⁾。

ニューヨーク近代美術館の初代館長アルフレッド・H・バー・Jrは、こうした形式主義的な観点から一九三六年に『キュビズムと抽象芸術』展を開催した。この展覧会で革新的な試みとしてひととき注目になったのは、二〇世紀美術の系譜を描いたチャートである(図1)。それは抽象芸術の起源としてのキュビズムの位置づけをきわめて明確に視覚化するものだった。バーが描いた歴史のなかで、キュビズムは物語的な主題への無関心を推し進め形式上の革命をひき起こした運動として定義されたのである⁽²⁾。

キュビズムが抽象芸術に向かう発展史の起源であるというこの認識は、形式主義的な観点から繰り返され、あたかもひとつの自明の事実のように捉えられてきた。一九四〇年代から活躍し、第二次世界大戦後の現代美術批評界

Pompidou))

RMN: フランス国立美術館協会 (Réunion des Musées nationaux)

Z: クリスチアン・ゼルヴォスによるカタログ・レビュー (Christian Zervos. *Pablo Picasso*, 33 vols., Paris, Editions Cahiers d'Art, 1932-78)

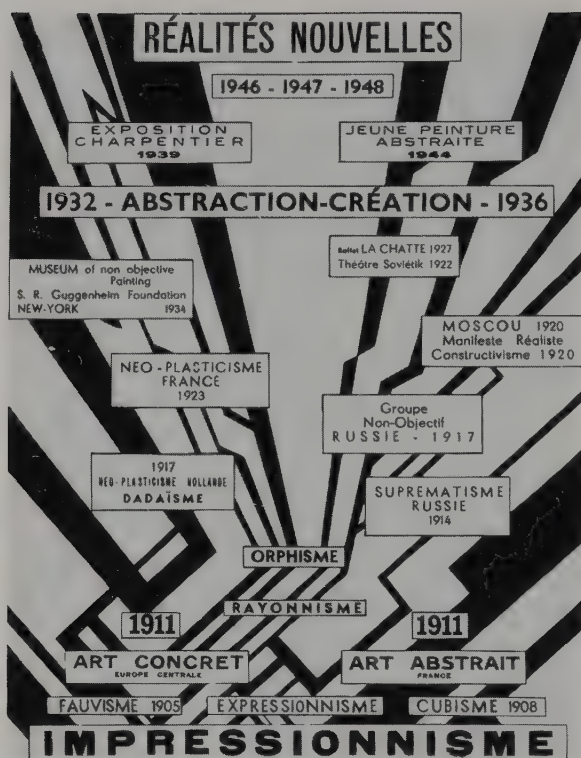


図2 フェリックス・デル・マール《レアリティ・ヌーヴェル》1948年

キュビズムが登場し、その後にくく抽象芸術の起源として位置づけられている(図2)。

今日に至ってなお、私たちの多くもまた、こうした二〇世紀美術の筋書きを自明の事実として受けいれている。そのために、詩人アンドレ・サルモンが一九一二年の文章のなかでパブロ・ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》(口絵1)における主題の消滅について言及した次の文章は、あたかも抽象主義の誕生の予言であるかのように考えられてきたのである。

を牽引したアメリカ人批評家クレメント・グリーンバーグもまた、「形式」や「メデイウム」へと還元、純化されていく抽象絵画の歴史を構築するために、キュビズムという前史を踏まえないわけにはいかなかった。⁽³⁾ またパリでは、第二次世界大戦後に開催されたサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルにおいて、バーのチャート⁽³⁾を踏襲する新しい抽象芸術の系譜図が考案された。一九四八年のサロン・カタログに掲載されたこの系譜図のなかでは、印象派を土台とし、そこからジグザグの線で枝わかれする系統樹の最初の世代に、フォーヴィスム、表現主義とならんで、

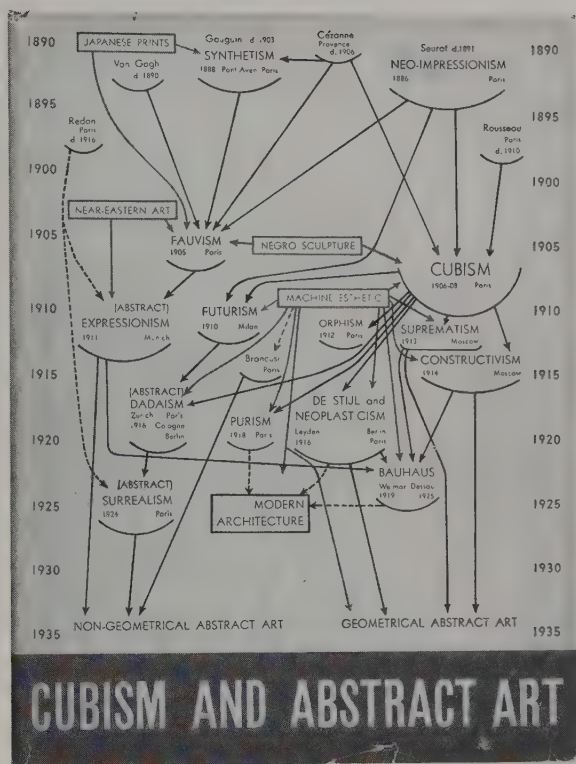


図1 アルフレッド・H・パー・Jr.『キュビズムと抽象芸術』展カタログ表紙、1936年

た「抽象」という語は、一般に「具体」とは対照的な、觀念的な要素を意味するものであり、抽象芸術の成立以前の繪画においては、過度に理想化され自然から乖離した形態や、作品のなかに表現された宗教的思想ないしは哲學的思想と結びつけられる言葉であつた。⁽¹¹⁾このため、繪画における「抽象」が線や色彩から成る形式への関心と結びつけられるのは、一般には、この形式が特定の思弁的な営みを連想させる場合に限られていた。例えばシャルル・クレマンは、一八六八年に、フランスの新古典主義を代表する画家ジャック・ルイ・ダヴィッドにおける「ある種の抽象にしか導かないような、それ自身のなかからとられた形態の探求」が、「避けがたい味気なさ」を導く「概念」であるとして批判する。⁽¹²⁾また、象徵主義の画家オディロン・ルドンは、一八八九年の手記のなかで、「本能」ではなく「思索や配合」によつて絵を描く印象派の画家エドガー・ドガが、アカデミックな画家ジャン・オーギュスト・ドミニク・アングルに代表される「教条主義的な偶像」の「抽象的なつくりものの頂点である芸術」に近づきつがあると批判している。⁽¹³⁾二〇世紀初頭においてもこの傾向は依然として認められる。レオン・ローザンタルが一九一四年に出版した『ロマンティズムからレアリスムまで——一八三〇年から一八四八年のフランス繪画の發展に関する試論』では、アングルやアリ・シェフェール、イポリット・フランドラン、ジャン・レオン・ジェロームらアカデミズムの画家たちによる歴史画、神話画が、「抽象繪画」として分類されている。⁽¹⁴⁾繪画における抽象は、理念的で形而上的な言説の世界に密着した表現と考えられていたのである。

こうした一般的な用法と並行して、十九世紀の終わりから二〇世紀初頭になると、「抽象」という語を独自の方法で用い始める芸術家たちが登場する。その代表的な画家がポール・ゴーガンである。ゴーガンは、エミール・シェフネッケルに宛てた一八八八年八月十四日の書簡のなかで、「描くときにあまりにも自然に即しすぎてはいくない」という言及の後に、「芸術は抽象なのだ」と表明している。⁽¹⁵⁾それは、同じ書簡の言葉によれば、「ひとつの形態とひとつの色彩を、どちらかを優先させようとせうと考えたりせずに総合する」表現に結びつくものである。⁽¹⁶⁾またゴーガンは、シェフネッケルに宛てた同年十月八日の書簡のなかでふたたびこの語に触れ、ヴィンセント・ヴァン・

ピカソの作品でははじめてのことだが、その顔の表情は悲劇的でも情熱的でもない。これらの顔は、人間性からほとんど完全に解放されたマスクである。けれども、これらのひとびとは、神でもなければ巨人でも英雄でもなく、寓意的あるいは象徴的人物でさえもないのだ。彼女らはむきだしの諸問題、黒板に書かれた白い数字なのである。

これは、方程式としての絵画により立てられた原則である。⁽⁴⁾

もちろん抽象絵画への道はひとつではない。ピカソが描いた線が数字の抽象性に喩えられてきたとすれば、現実の事物にとらわれない色彩の自由な使用もまた、抽象絵画の重要な要因であると考えられてきた。ナビ派の画家モリス・ドニによる一八九〇年の記事「新伝統主義の定義」における、「タブローというものは、軍馬や裸婦、あるいはなにかを物語るエピソードである前に、ある一定の秩序のもとに集められた、色彩に覆われた平らな面である」という一節は、十九世紀末の美術における抽象芸術の予兆を示すものとして幾度となく引用されてきた。⁽⁵⁾

物語や主題ではなく、色彩や線といった形式に関心を移行していくこと。第二次世界大戦後の美術史研究においては、抽象主義の誕生を説明すると考えられた筋書きは、抽象芸術というジャンルが確立する以前の作品においてすら、一貫した有効性を持つものとみなされてきた。またその起源は多岐にわたるものと考えられてきた。抽象絵画誕生以前の抽象主義の起源を、私たちはロマン主義の絵画を彩る情感のなかに認めることもできるし、⁽⁷⁾ 反対に古典主義を特徴づける巧みな描線のなかに認めることもできる。⁽⁸⁾ あるいは神秘主義者たちが描いた幾何学的な世界や、十九世紀の色彩理論、そして科学的な図面においても、⁽⁹⁾ 抽象絵画の萌芽を見ることは可能である。

しかし、抽象芸術の誕生以前にその起源を探るこの形式主義的歴史観は、本質的にアナクロニズムの問題をはらんでいる。というのも、抽象芸術が一般に認知されたジャンルとして確立する以前、「抽象」という概念はかならずしも歴史や神話といった物語を描く絵画と無関係ではなかったからだ。元来「抽出する」^{アブストラクト} という動詞から派生し

純粹な造形性を意味するものではなく、イメージを構成する際の知的な作業について説明する用語であった。

詩人ギヨーム・アポリネールもまた、ル・フォーコニエと同様に、キュビズム批評のなかで「抽象」を科学的な概念と結びつけている。⁽²³⁾ただし彼は、ル・フォーコニエと反対に、科学的な抽象と特定のキュビズムの芸術家の作品とを区別するためにこの用語を用いた。アポリネールは、一九一三年に出版した『キュビズムの芸術家たち』のなかで、グリスの絵画を「科学的抽象」ではなく「美的処置」という、より高次の「科学的芸術」と評した。⁽²⁴⁾また当時キュビズムの芸術家たちと関心を共有していた画家フランシス・ピカビアの表現に関しては、「観る者に与える喜びが直裁的なものである」ために、「抽象」とはかけ離れているとする。⁽²⁵⁾たしかにアポリネールは、近代芸術における「純粹性」、すなわち物語的な要素から切り離された絵画的自律性について早くも一九一二年に言及しており、⁽²⁶⁾こうした純粹絵画の概念が後の抽象芸術の誕生を言いあてるものだと考えることも可能かもしれない。だが実際には、アポリネールの文章のなかの「抽象」という語の使用には、絵画的純粹性やキュビズムとの積極的なつながりは見出せない。

さらに別の例を挙げるなら、本書第III部でもあらためて触れるように、キュビズムの画家フェルナン・レジェは、第一次世界大戦中にその友ルイ・ブゴンに宛てた一九一五年の手紙のなかで、ヨーロッパが経験した第一次世界大戦の破壊と暴力の「抽象」を、キュビズムの幾何学的造形実験よりも「純粹」なもの、より暴力的なものとして否定的に語っている。⁽²⁷⁾レジェが自らのキュビズム期の作品を「抽象美術」と言及するのは、大戦期間にこの呼称が一般化するようになってからのことである。⁽²⁸⁾

こうしたことを勘案すれば、従来自明のものとされていたキュビズムと抽象芸術との関係をいったん断ち切る必要がある。また同時に、抽象芸術への過渡期としてキュビズムを位置づける歴史観とは別の観点から、キュビズムの歴史について再検討する必要があるだろう。そのことにより、これまで看過されてきたキュビズムの造形的実践の多様性や過去の芸術的実践との連続性を浮き彫りにすることが、第一部から第III部までをつらぬく本書の第一

ゴッホに頼まれて描いた自画像が、「誰にも理解できないほど抽象的なもの」であり、また「その素描は独特で、完全な抽象である」と述べている。⁽¹⁷⁾ この後ゴーガンは、二度目のオセアニア滞在を経験するなかで、『偶感抄』に記したような、光の「等価物」としての純色の称揚へとたどり着くことになる。⁽¹⁸⁾

この経緯のなかに、「抽象」が絵画平面における絵の具の物質性と結びはじめた接点、抽象表現主義のひそやかな誕生を見出すことは、現在の私たちにとって避け難い魅力となる。実際これ以降、芸術家たちの用法のなかで、「抽象」という概念は、宗教的な物語や思想といった理念的な言説の世界から離れ、絵の具という素材の世界との独自の関係を徐々に築きはじめるようになる。ドニは一九〇五年に『レルミタージュ』誌に掲載した論文のなかで、アンリ・マティスの作品における「色調や線のコントラスト」の強調と「表象や感覚」の排除のなかに、「絶対の探求」を認め、トルコやペルシャの絨毯よりも「いっそう抽象的ななか、すなわちあらゆる偶然性の埒外にある絵画、絵画そのもの、描くという純粹な行為」を認めている。⁽¹⁹⁾ またワシリー・カンディンスキーは、ミュンヘンで芸術家集団「青騎士」を結成したばかりの一九一二年に『芸術における精神的なものについて』を出版し、そこで「絵画において今日なされている、リズムや数学的・抽象的な構成の探求、色彩の反復や動的な色彩の使用」が、「自己の内面的世界」を表現しようとするものだと主張した。⁽²⁰⁾ キュビズムの画家ファン・グリスもまた、一九二一年の論考のなかで、「抽象」を数学的な幾何学概念および色彩の双方を示すものとして捉えている。⁽²¹⁾

しかしながら、一九一四年までのキュビズム批評に関して言えば、やはり「抽象」という言葉は、完全に思弁的な性質と切り離されることはなかったし、絵の具という絵画的素材と結びつけられることもなかったと言つてよい。それどころか「抽象」という概念は、第一次世界大戦前のキュビズムをめぐる言説のなかでは明らかにそれほど重要な位置を占めてはいない。キュビズムの画家アンリ・ル・フォーコニエによる一九一〇年の論考「芸術作品」は、大戦前にキュビズムの「抽象」について触れた数少ない例のひとつである。彼はそこで、自身のキュビズム芸術の基底を成す数学的なイメージの捉え方を「抽象の手法」として紹介した。⁽²²⁾ ただしそれは、色彩や線による

からグリーンバーグに至るまでの「絵画の平面性」をめぐる議論のなかでランシエールが注目するのは、美術批評の言葉と作品のイメージとの関係性である。彼は、一八六四年にゴンクール兄弟が発表したジャン・シメオン・シャルダンに関する文章をとりあげながら、十八世紀の作品のなかで絵の具が織りなす色と質感を言語で描写する十九世紀の批評家のまなざしに、「なんらかの〈見えるもの〉を無効にして、別の〈見えるもの〉、『触覚的』な可視性、仕あげられた絵画の可視性に代わる絵画の身振りの持つ可能性を生み出すような手の操作」を見出している。⁽²⁹⁾ なにを描いたかではなく、どのような素材を用いてどのような筆触で描いたのかということの問題とするまなざし、すなわち「素材主義」^{マテリアリスム}は、筆触の美学を展開したロマン主義絵画で培われ、「印象派や、抽象表現主義や、アクション・ペインティングの未来全体の布置をさだめ、さらにはそこに描写と理論化の未来全体を予示」した。⁽³⁰⁾ つまり、「素材主義」によって十八世紀の作品を分析する十九世紀の批評家のまなざしが、その後に登場することになる二〇世紀抽象美術への道を照らしだすことになったというのである。

キュビズムの芸術家たちもまた、過去の作品と自らの作品を同じ土俵で語るための語彙を探索した。前述したように、キュビズム形成期において彼らを伝統の革新的な再解釈に導いたのは、過去の作品を言語的に記述する作業ではなく、絵画上の実践であったのだが、キュビズムという芸術様式がひろく認知されるようになる一九一一年以降になると、こうした試みを理論的に正当化する必要から、いくつかの新たな批評語彙が生み出されることになる。キュビズム批評のなかで用いられる「概念のレアリスム」(*réalisme de la conception*)はそのひとつである。また多くのキュビズムの芸術家たちは、自らの試みを評価し得るような価値システムを構築するために、歴史的叙述の構築に励むようになる。こうして彼らは、無謀にも思われたキュビズムの実験を推し進めるかたわらで、自らの勝利を保証するような理論的・歴史的土台を築きあげたのである。

キュビズムの芸術家たちがつくりあげた土台は、やがてカジミール・マレーヴィチの絶対主義やピエト・モンドリアンの新造形主義、アメデ・オザンファンとル・コルビュジエのピュリスムといった、キュビズムに続いて次々

の目的である。キュビズムの芸術家たちは、過去から連綿と続く芸術の伝統に着目しながら、その諸要素を抽出し、大胆に解釈した。彼らは過去の芸術を観察することを怠らなかつた。それも作品の主題や様式ではなくその描出技法を観察対象とした。またその技法が観る者に与える効果を内省的に観察することから、独自の描出方法を模索した。さらに古典的な美術教育で習得すべき解剖学や比率の知識にたがひ立ち戻り、そうした道具を革新的に利用することを試みた。こうしてキュビズムの芸術家たちは、ある対象を観察し、新しいイメージとして再構築するなかで、単なる造形上の美の追求だけでなく、認識のメカニズムの探求へと挑んでいったのである。

それゆえキュビズムの試みは、見ることから知ることへと関心をうつすことに結びついた。この関心の移行は、きわめて豊かな可能性を二〇世紀美術にもたらした。それは、現実の認識装置であるダイアグラムとしての作品を生み出し、さまざまな現実のイメージを構築すると同時に、そうした世界で増殖した想像的なイメージをオブジェとして具現化することで、芸術の新たな機能を提示した。そこで芸術家が目指したものは、世界に対して閉じた自律的な美を実現することではなく、むしろ近代にはじまった新しい人間の生活を見直すことだった。こうした意味では、キュビズムは現実からある形象を特定の形式で抽出し分析するための芸術的実践ではあっても、造形から現実の表象を消去する抽象芸術の実践とは根本的に異なっていると言える。

ただし本書は、キュビズムのなかに抽象表現の起源を求めようとするアナクロニズムへの批判を目的とするものではない。反対に、本書の第二の目的は、そうしたアナクロニズムを可能にした形式主義が、新しい芸術の創造といかに関わってきたのかという点に光をあてることである。とりわけ第四部以降は、この第二の課題のもとに考察を進める。

この「創造的なアナクロニズム」とも呼ぶべきものについて、哲学者ジャック・ランシエールは著書『イメージの運命』のなかで重要な考察を展開している。ランシエールは、この本の一章「テキストのなかの絵画」において、過去の芸術作品を言語化する作業とおして未来の絵画が形成されていくプロセスについて論じている。ドニ

本書の試みは、第一の形式主義的立場とも第二の芸術家の民族性を問う立場とも異なる観点から、キュビズムの芸術的実践とそれに関わる言説の双方を扱うことで、新たにキュビズムの芸術史を描き直すものである。第一に本書では、キュビズムを、抽象芸術の前史として見るのではなく、現実の対象を認識する際のメカニズムを問う芸術として把握することで、見ることから知ることへとひとびとの考察を導くメディアとしての役割を明らかにする。さらに、そうして表現された芸術家の認識地図に、どのような特殊な政治や社会的問題を読みとることができるのかを考察する。第二に本書では、人種や民族にあてはめられた既成の枠組みから様式的な展開を語ろうとする同時代の言説のあり方に対し、客観的な距離をおく。キュビズムはパリで生まれ、フランスを中心に展開した芸術である一方で、さまざまな文化や国際的な社会状況のダイナミズムのなかでそのかたちを変え、多様な位置づけを与えられてきた運動でもある。この点に着目し、本書ではキュビズムがどのように言説のなかで理論化され、歴史化されたのかを検討しながら、個々の立場を相対化する。また、作品分析の結果と付合する説明でない限り、特定の言説における主張と作品そのものの性質を短絡的に結びつけることを禁じる。こうした手続きを経てこそ、造形的領野（絵画・彫刻）および言語的領野（文学・美術批評・美術史的言説）においてキュビズムがどのように新たな時代の現実の認識方法を築いていったのかを理解することができるだろう。

このように、言葉とイメージの関係を問う本書は、文学と美術との関係のみならず、同時代の言説の体系を支えていた社会や政治とキュビズムとの関係までも考察対象とする。実際、芸術の純粹性の証左とされたどのような抽象表現も、イデオロギーや社会の動向と完全に切り離されるわけではない。一九八〇年代に多様化したキュビズム研究の手法を受け継ぎながら九〇年代以降に展開したキュビズム研究のなかで目覚ましい成果を出したのは、とりわけ前衛と古典、キュビズムとアカデミズム、芸術と装飾の概念が対立するような従来の価値体系を超越する観点に立ち、キュビズムと政治・社会との関わりを検討した研究である。マルコーム・ギーが一九八一年に出版した『近代絵画のディーラー・批評家・コレクター——一九一〇年から三〇年までのパリ美術市場の諸相』は、キュビ

に登場した芸術運動の基盤をも形成した。これらはキュビズムの理論的叙述がもたらした第一の傾向である。キュビズムの試みをさらにラディカルに推し進めつつ、造形における普遍言語の探求を共通の課題とした彼らは、形式主義にもとづく二〇世紀芸術の新たな価値体系をさらに堅牢なものにした。

このような価値観と、それを支える言語は、大戦間期のヨーロッパにおいて瞬く間に二〇世紀美術史の基軸となった。同時にキュビズムは、こうした論述において繰り返し参照の対象とされ、二〇世紀抽象芸術の父という決定的な立場を獲得した。さらに批評家や美術史家は、芸術家たちが造形的実践と言語活動双方に依拠しながらつくりあげたこの礎の上に、形式主義から構造主義に至るまでの理論的構造物をうち立てた。キュビズム作品の格子のなかに、前述のアルフレッド・H・バー・Jrは抽象性を見出し、グリーンバーグは平面性を、キュビズムの画商ダニエル・アンリ・カール・ワイラーは恣意的な言語の体系を読みとった。⁽¹⁾ 続いてイヴ・アラン・ボアがカーン・ワイラーの批評を再評価し、構造主義的な読みを華々しく提示した。⁽²⁾ またキュビズムの格子のなかに芸術の自律性を読みとったロザリンド・クラウスは、ピカソのカラー・ジュのなかにも恣意的記号の構築物とさまざまな記号のたわむれとを認めることになる。⁽³⁾

キュビズムの理論的叙述は、芸術家たちを普遍言語の探求へと向かわせ、批評家たちに構造主義的な作品解釈の道を示しただけではない。他方では歴史的叙述と結びつくなかでナショナリズム的な観点を生み出した。これはキュビズムに関する言説がもたらした第二の傾向である。本書でも詳細に論じるように、その礎を築いた芸術家のひとりアンドレ・ロートである。彼は形式的な分析を用いて過去の表現とキュビズムとを結びつけながら、その歴史的な連関のなかでも、もっぱらフランス的なものとイタリア的なものを区別するようになる。また第一次世界大戦の勃発以降、美術批評家ルネ・ユイグから国立近代美術館学芸員を務めたベルナル・ドリヴァルに至るまで、フランス、スペイン、ドイツ、スラヴ、アフリカといった、人種や民族、国家の枠組みがキュビズムを分類するひとつの基軸となっていく。

本書では、こうした文化や政治・社会との関係に注目する先行研究の成果を踏まえながら、とりわけ第IV部と第V部において、政治社会の動向のなかでキュビズムが理論化され、歴史に書き込まれるプロセスをたどり、キュビズムをめぐる言説が新しい芸術にどのような影響を与え得たのかを考察する。

*

前述のような、本書が依拠する問題意識と課題とを確認したうえで、次に、議論の射程とその流れについて概観しておきたい。本書が対象とするのは、ピカソが《アヴィニヨンの娘たち》を制作した一九〇七年から四七年までのキュビズムの展開である。二つの世界大戦を経験した激動の時代にさまざまな芸術様式が生まれるなかで、キュビズムは時代の思想と精神を反映しながら展開し、二〇世紀芸術史のなかでもきわめて重要な位置づけを与えられた。

本書では多くの場合、時系列にしたがって記述するが、第一部ではその前史についても触れる。またキュビズムが誕生し多様に語られたフランスを中心に考察を進めるが、その国際的な展開についても検討する。ただし各国におけるキュビズム運動の受容については詳細には記述しない。そのかわりに、キュビズムとは本来相容れないと考えられてきたようなフランス国内外の諸芸術と比較する。とりわけ本書の特色は、キュビズムの展開の歴史を一本の線として考えるのではなく、ときに矛盾しときに絡み合う複数の線の集合として考える点にある。まず、キュビズムの造形的展開は、発展的に進む直線的なものというよりも、むしろ目的を持たない曲線状、ジグザグ状のものであり、芸術家個々の理論や実践は各々で異なっている点に注意したい。もちろん彼らにはいくつかの共通した関心があったことも事実である。この点に関して、第一部から第三部までは、科学への関心、二次元と三次元の対話、生物と無生物のアナロジーといった要素との関係を取りあげながら、認識メカニズムを探究する手段として、すなわちダイアグラムとしてのキュビズム作品の機能を浮き彫りにする。そこでは、キュビズムの生みの親と

スムの画商の戦略と古典主義との関係を論じたマイケル・C・フィッツジェラルドの『モダニスムの形成——ピカソと二〇世紀へ向けた市場の創出』をはじめとする九〇年代の美術史の、美術市場に対する新たな関心を切り拓いた。⁽³⁴⁾ また一九八〇年代よりクリストファー・グリーンやケネス・シルヴァーらが発展させた大戦間期のキュビスムとナシヨナリズムとの関係についての研究は、やがて九〇年代に英米圏を中心としてキュビスムとイデオロギーとの関係を問う研究へと大きく展開した。マーク・アントリフは、一九九三年の『ベルクソンの創出——文化政治とパリの前衛』において、芸術家たちの政治や思想を文学運動との関係から検討し、詳細な資料読解をもとに論じた。⁽³⁶⁾ こうした試みはやがてキュビスム芸術史の視野を大きくひろげることになる。デイヴィッド・コッティントンは、膨大な美術批評と同時代の文学や思想、政治の動向を視野にいれながら、ピカソやジョルジュ・ブラックだけでなく、アルベール・グレーズやジャン・メッツァンジェ、ル・フォールコニエといった、彼が「サロン・キュビスト」と名づける芸術家たちについても論じた。彼が一九九八年に出版した『戦争の影のなかのキュビスム——パリにおける前衛芸術と政治 一九〇五—一四年』は、ナンシー・J・トロイの研究に導かれつつ、⁽³⁷⁾ キュビスムと装飾芸術、ナシヨナリズムとの関係の重要性を指摘するものであった。⁽³⁸⁾ また天野知香は、その著書『装飾／芸術——一九一二〇世紀のフランスにおける「芸術」の位相』のなかで、キュビスムをよりひろい装飾芸術運動のコンテクストのなかに置き直し、新たな視座を示した。⁽³⁹⁾ パトリシア・ライテンとマーク・アントリフは、コッティントンの試みた「サロン・キュビスト」の古典主義の研究をさらに展開した『キュビスムの文化』において、⁽⁴⁰⁾ キュビスムと科学との関係、ジェンダー論的分析など、さまざまな観点からキュビスムを捉え直している。キュビスムの様式的・文化的・政治的多様性と国際的発展、前衛後衛双方に関わる芸術運動としての位置づけに関するこうした研究は、河本真理の著書『切断の時代——二〇世紀におけるカラージュの美学と歴史』や、セルジュ・フォーシュローの著書『キュビスム——美学革命、その誕生と威光』のなかでは、より包括的な理論的地平と結びつけられて展開した。⁽⁴¹⁾

抽象芸術なんてものはない。いつでもなにかある物からはじめなければならない。それからだって現実のどんな外観もとりに除くことができる。そこにはもう危険はない。なぜなら対象の觀念が消しようのない痕跡を残しているからだ。「……」のぞむのぞまぬにかかわらず、人間は自然の道具なんだ。自然はその特徴、外見を人間に押しつける⁽⁴³⁾。

ここには、形式主義的な観点からしか絵画を分析しない態度を拒否する芸術家の思想が明確に表れている。⁽⁴⁴⁾この章ではまず、ピカソが身体という現実の対象から出発しつつ美術解剖学の知識を借りながらキュビズムを生み出し発展させた過程をたどることで、こうした発言が具体的にはどのような造形的実験を経たうえでなされていたのかを明らかにする。また、レイモン・デュシャン・ヴィヨンやジャック・ヴィヨン、ル・フォール・コニエ、メッツアンジェ、グレーズら『セクシオン・ドール』展に参加したキュビズムの芸術家たちにも同様の傾向があったことを明らかにすることで、ピカソのみならずほかのキュビズムの芸術家にも認識メカニズムが共通の関心の対象となっていたことを指摘する。

こうして拓かれた、自然から抽出された絵画的な現実こそが、キュビズムをめぐる言説のなかで「概念の現実」と呼ばれたものである。第Ⅱ部では、この「概念の現実」を発見した芸術家たちが、やがて比喩的着想や異質なものを同一平面上に並置する（あるいは重ねる）ことで、総合的キュビズムと一般に呼ばれる新たな表現を生み出す経緯を明らかにする。第Ⅲ章では、ピカソの制作に焦点をあてながら、分析的キュビズムから総合的キュビズムへと移行する過程で、生物と無生物、二次元と三次元の垣根を超えるアナロジーの創造的な作用が重要な役割を果たしたことを明らかにする。さらに、ピカソとブラックが手がけた挿絵本におけるテキストとイメージの関係を考察対象としながら、こうした試みが周囲の文学者にどのように共有されていたのかについて論じる。

第Ⅳ章では、レジェやグリス、デュシャン兄弟、そしてイギリスのヴォーティシズムの芸術家たちが、どのよ

されるピカソとブラックだけでなく、彼らとは異なるキュビズムの流派を築いたピュトー・グループの芸術家たちも扱う。また絵画作品だけでなく、彫刻作品もとりあげつつ、多様な試みの総体としてのキュビズムを浮き彫りにする。さらに第Ⅱ部においては文学との関係を検討するなかで、キュビズムの関心が美術のみならずひろく文化的諸動向にも共有されていたものであったことを示す。第Ⅳ部および第Ⅴ部では、複数の実験の絡まり合いのなかで生まれ発展したキュビズムが、美術批評や美術理論、美術史を含む二〇世紀前半のさまざまな分野の言説において、複数の歴史的な位置づけを与えられていたことを明らかにする。というのも、この複数の点や線の集合・離散、基盤となる共通の関心と、言説の多様性を生み出す社会・政治的背景とを確認することでこそ、二〇世紀の文化的諸事象においてキュビズムが占める特異な位置を浮かびあがらせることができるからだ。

より具体的に言えば、第Ⅰ部では、絵画と彫刻、身体像と静物画、風景画のあいだの対話のなかから分析的キュビズムが誕生するプロセスを分析する。まず第一章では、キュビズムを理解するための鍵概念と、それを検討するにあたって本書が依拠する時代区分や観点を明確にするために、先行研究やキュビズムの芸術家たちの言説、周囲の批評家の言説を分析する。とりわけここで注目するのは、キュビズムの芸術家や批評家が提唱した「概念の現実」ないしは「概念のレアリズム」という表現である。この言葉の由来を探るために、この章では十九世紀の自然主義批評やモーリス・ドニの美術理論についても扱う。

第Ⅱ章では、まずピカソに焦点をあて、彼が描いた身体像が美術解剖学と結んでいた関係に新たに眼を向けることで、初期キュビズムから分析的キュビズムまでの作品に対する新知見を提示する。ピカソ自身は、知識に依拠して自然の外観を観察する知覚のうちに、芸術家にとっての必要不可欠な能力を見てとっていた。一九六四年に出版された写真家ブラッサイとの対話のなかで、彼は「私たちの知識は私たちのヴィジョンに影響を与える」と語っている⁽¹⁾。またピカソは一九三五年に出版されたクリスチアン・ゼルヴォスとの対談のなかで、次のように具体的なものから抽象をはじめることの重要性を語っている。

第6章では、第一次世界大戦をきっかけとしたキュビズムの芸術家たちの思想や芸術的な姿勢の変化について論じる。とりわけこの章の前半では、大戦を境にして、新たな現実の構築と過去への回帰という、二つの試みの狭間で揺れ動く芸術家たちや批評家たちの理論的言説について考察する。また、この章の後半では、第一次世界大戦前後のピカソの作品が、そのほかの芸術家における「回帰」の現象とは一線を画する「超古典主義」を展開しながら、アンドレ・ブルトンのシュルレアリスムとは異なるような「超現実主義」へと到達する軌跡を浮き彫りにする。

第IV部では、第一次世界大戦後のキュビズムがどのように受容（ないしは批判）され、さらなる芸術的様式の発展に寄与したのかを検討する。キュビズムの周囲の芸術家や批評家たちのなかには、キュビズムを現行の様式であると捉える者もいれば、過去の様式として捉える者もいた。ただしそうしたなかでも、彼らは、キュビズムを伝統や秩序とのつながりのなかで理論化しようとする姿勢を共有していた。第7章で論じるように、とりわけ第一次世界大戦以降の美術批評において、キュビズムを新しい時代の「秩序」として位置づける傾向が認められるようになる。これらの傾向は、ロートやグレーズらキュビズムの画家たちや、画商レオンス・ロザンベールの執筆活動のなかに顕著に現れた。またこの章では、ジーノ・セヴェリーニのように、キュビズムの理論をさらに完璧な数学的秩序へと近づけようとする芸術家もいたことに注目する。さらに、このような理論化の傾向が、マレーヴィチやオザンファン、ル・コルビュジエ、モンドリアンらの理論的な考察に大きな影響を与えたことを論じる。このことをとおして明らかになるのは、第一次世界大戦前にキュビズム的な実験を繰り返すなかで生み出された形式主義的な批評言語が、より先鋭化されたかたちでキュビズムおよび過去の芸術に適用され、新しい歴史の理解を生み出すプロセスである。こうした歴史の捉え直しは、当時、新しい時代の芸術様式を提示していくうえで不可欠の作業であった。ランシエールが示唆していたように、実際のキュビズムの発展プロセスと区別される言説の分野でのキュビズムの理論化・歴史化もまた、ときには実際の作品よりも力強く、新しい芸術の方向性や新しい現実のあり方を

うにこの「概念の現実」から新しい絵画作品やオブジェを生み出したのかを明らかにする。ここではとりわけ、人間の身体と楽器や機械などの人工物とのアナロジーのなかで、どのように新しい現実のかたちが提案され、絵画作品や彫刻作品として結実したのかを考察する。

キュビズムには複数の様式区分や集団が存在するが、それらをつらぬく共通の造形的な関心が、この第Ⅰ部および第Ⅱ部の考察全体をとおして明らかとなるだろう。芸術家のみならず一部の文学者たちにも共有されたこの関心は、理論と実践の絡まり合いのなかで誕生し、絵画や彫刻の分野においてさまざまな造形を生み出すことになる。その複雑かつ総体的なプロセスを浮き彫りにする第Ⅰ部および第Ⅱ部は、「キュビズム的精神」と呼ばれたものの実体を理解することを目的とする。

第一次世界大戦とキュビズムの展開を考察する第Ⅲ部では、芸術家たちが未曾有の出来事に向かい合った際に、どのようにキュビズム様式を利用することになるのか、あるいはそうした出来事がどのような転換点をキュビズムの芸術家たちにもたらすのかに注目する。芸術における「前衛」と戦争における「前線」とのあいだに存在すると考えられたアナロジーは、第一次世界大戦以降の前衛芸術家における好戦主義やナショナリズムを支えるものと考えられてきた。だが実際のところ、従軍した画家やカモフラージュ部隊に参加した芸術家すべてがナショナリズム的な動機から戦地に向かったわけではない。第5章で論じるように、彼らのなかには、未曾有の悲劇を招いた世界大戦の忠実な目撃者であろうとする意図を持った者もいた。彼らは味方の英雄的な姿や敵の残虐な姿を誇張するよりもむしろ、戦地の荒廃した風景を描くことに励んだ。キュビズムはこのとき、戦場における目を覆いたくなるほどの恐怖、人間の肉体が破壊される恐怖から生じる葛藤にかたちを与える様式として選択されたのである。とりわけここでは、レジェやマックス・エルンストといった、戦場において肉体の脆弱さを実感した芸術家たちが、キュビズム的な実験の成果を利用しつつ、戦地でのトラウマ的体験を重ね合わせながら、泥と肉体、機械と人間が融合する新たなイメージを生み出す経緯について論じる。

れらが支える「現実」の見方が、二〇世紀の西洋文化一般および政治社会とどのように関わっていたのかを見通すことにある。この作業をおして、キュビズムが美術史にもたらした造形的な革命をたどるだけでなく、文学や思想、政治社会など、多様な分野とキュビズムとの関わりについて検討したい。

示し得たのである。

ただしキュビズムは、新たな芸術に完全に道を譲ってしまったのではなく、その根底で生き続けていたといつてよい。第8章では、新たな現実をつくる様式としての理論的・歴史的位置づけを獲得したキュビズムが、一九二〇年代以降、建築や装飾といった分野への応用のなかに、自らの社会的な活路をつくり出していく過程を論じる。このことにより、構築的な未来志向のユートピアと、過去に規定された秩序への回帰を目指す懷古主義的なユートピアという、本来相反するはずの二つの理想郷が、その展開のなかでときに交差するような、大戦間期の芸術の複雑な諸傾向を浮き彫りにする。

第二次世界大戦前後の政治社会とキュビズムの関係を問う第V部では、第IV部の議論を前提としつつ、ナショナリズムや反ファシズムといった政治運動の言説のなかでキュビズムがどのように論じられたのかを考察する。一九三〇年代になると、キュビズムが持つ美術史的な重要性は一般に認識されるようになった。だが一方で、第9章で論じるように、どのキュビズムの芸術家をどのように評価するのかがという点に関しては、その歴史を語る者の思想的・政治的な立場によりさまざまに異なっていた。またそうした観点は、キュビズム作品の展示方法の多様性にも反映された。さらに他方では、一九三〇年代後半になると、キュビズムの難解さを大衆社会とはかけ離れたエリート主義の産物として批判的に捉える傾向が高まった。それは、当時台頭しつつあったファシズム政権に対抗するために芸術家と知識人とが手を組み闘う必要が叫ばれた時代背景と密接に結びついていた。そこでキュビズムの芸術家や批評家のなかには、その革命的側面を強調しながら、反ファシズム運動に積極的に賛同を示す者たちが登場した。第10章で論じるように、後者の立場の芸術家や知識人は、第二次世界大戦終結後にキュビズムがフランス文化において持ち得た美術史的・文化史的重要性をあらためて評価することになる。キュビズムは、こうしてフランス文化の再生の歴史のなかに再編成されることになったのである。

これらの五部一〇章構成でキュビズムの歴史を論じる本書のねらいは、新たにづくりあげられた理論と物語、そ

第I部 幾何学による解剖・解体と「概念の現実」の誕生

第2節では、ピカソやブラックに加え、さまざまなキュビスムの芸術家たちをとりまく言説を概観することで、多様な運動の集合体として登場したキュビスムについて、幾何学がどのような共通の問題を提示していたのかを明らかにする。前述のような様式分析がピカソとブラックの作品研究を中心に展開した一方で、キュビスムはピカソやブラックに限定されない多くの芸術家たちにより展開された芸術でもあった。なかでもパリ郊外のピュトー周辺を活動の中心としていたキュビスムの一派、いわゆるピュトー・グループの芸術家たちは、ブラックやピカソらモンマルトルでキュビスムを開始した画家たちほどには美術史上注目されていないものの、言論活動や集団的な展示の試みを行うことで、キュビスムの理論的基盤を築くという重要な役割を果たした点で看過すべきではない。アルベール・グレーズの回想によれば、集団的な運動としてのキュビスムは一九一〇年十二月頃、ル・フォー・コニエのアトリエを拠点に集った画家たち、すなわちグレーズ、メッツアンジェ、ドロローネー夫婦、レジェやル・フォー・コニエによって確立された。^[1]一九一一年のサロン・デ・ザンデパンダンの第四十一室をキュビスムの作品で埋め尽くし、新たな芸術の一派としての重要性を公衆に宣言することになるのが、まさにこの一団である。他方、ピュトーにあるジャック・ヴィヨンのアトリエでは、一九〇七年頃よりフランティセック・クプカやフランシス・ピカビア、デュシャン三兄弟（ジャック・ヴィヨン、レイモン・デュシャン・ヴィヨン、マルセル・デュシャン）が交友を深めていた。この集会に一九一一年九月頃、前述のグレーズ、メッツアンジェ、レジェといった画家たちが加わる。ともに芸術的理念を分かち合うに至ったこのピュトー・グループの芸術家たちは、一九一一年のサロン・ドートンヌの第八室をふたたびキュビスムの作品で占領した。彼らは、一九一二年にはファン・グリスやアレクサンダー・アーキペンコなどの新たな顔ぶれも加えて『セクション・ドール』展を開催し、キュビスムの興隆に大きく寄与した。これらの画家たちとピカソやブラックらとの交友関係は現在も明らかではないが、彼らがある程度造形的な関心を共有していたことは確かである。この共通の要素として、この節では、当時キュビスムをめぐる言説のなかで生み出された「概念の現実」という着想に注目し、それがキュビスムの幾何学的表現の革新を示すひとつの重要な

第1章 キュビズムをめぐる言説

——レアリズムとの関係からの考察

本章では、美術批評や美術理論、美術史研究のなかでこれまで展開されてきたキュビズムをめぐる言説を確認する。このことにより、キュビズムの幾何学的表現が提示してきた理論的・歴史的問題の見取り図を本書の議論の前提として示す。

「キュビズム」という語は、未来派やシュルレアリスムと異なり、特定の芸術家集団がなんらかの宣言をとおして自称したものではなく、関心と傾向を共有した若い芸術家たちに対して美術批評家が名づけた呼称である。「立方体」を意味するフランス語から派生したこの語は、今日一般には、革新的な色彩表現を特徴とする「フォヴィスム」（野獣派）とは対照的に、幾何学的な素描と色調の変化をおさえた色彩を特徴とするピカソやブラックの一九〇七年以降の作品を指すものとされる。美術史で様式区分のために用いられる「分析的キュビズム」と「総合的キュビズム」という呼称もまた、主にピカソとブラックの作品の展開を指し示すために生み出されたものである。さらにこれまでの美術史研究において、セザンヌ的キュビズムや初期キュビズム、盛期キュビズムといった多様な区分が提案されているが、いずれもこの二人の画家、とりわけピカソの作品の展開を説明するために設けられた様式区分であった。本章第1節では、まず今日の美術史におけるキュビズムの位置づけを形成した研究史を確認するなかで、とりわけプロト・キュビズムから分析的キュビズムに至るまでの様式区分について概観する。

培ったのだ。とりわけカーンワイラーは、彼らの作品のなかに、「表象と構築のあいだの葛藤の絶え間ない結果、すなわち変形」⁽⁴⁾を認める。

一九一〇年には第三段階が訪れる。とりわけピカソにとっては、フランスとの国境近くにあるスペインのカタルーニヤ地方の港町カダクスにおける夏の滞在と、それに続くパリで過ごした冬は、実り多き時期であった。カーンワイラーは、格子状に交差する線で対象を分割する新たな技法の登場をこの時期の作品に認め、それが「閉じられた形態を破裂させる」ものだったと述べている（口絵⁽³⁾10）。

ここで言及されている「閉じられた形態」は、次のように皮膚に包まれた人間の像に喩えられるものであった。

閉じられた形態というシステムは、物体を、その表面——皮膚と言つてよいだろう——で覆われたもののそのものとして捉え、この包まれた物体を表象しようと努める。光がなくてはいかなる物体も見えない。そこで、「皮膚」という、物体と光が色彩のなかで統合されるところが描かれることになる。それでは、明暗という手段で物体の形態のイリュージョンを生み出すことしかできないのである。⁽⁶⁾

したがって、「閉じられた形態」、すなわち対象の表面、皮膚を模倣したイメージの「破裂」とは、身体を包んでいた皮膚をとり払い、幾何学的に身体を分解していくということを意味している。カーンワイラーは「分析的表現」という言葉を用いてこの新たな様式を表現しながら、そこに次のような展開を認めている。

それ「一九一〇年夏以降の新しい造形言語」は、もはや、対象を単一の視点から眺めた、多かれ少なかれ「自然に近い」、視覚のみに訴えるイメージにとらわれていなかった。それは、対象の「根源的」特質を十分に表現するために、紙面上でそれを立体^{スプレット}幾何学的なデッサンとして示す場合もあれば、さらには同じ物体をさまざまに描いたりして、見る人のこころのなかではじめてひとつの物体となるようにそれを分析的に説明する場合さ

要素となった経緯を明らかにする。

第3節では、この「概念の現実」という着想が二〇世紀初頭に生まれた背景を理解するために、十九世紀のレアリズムや自然主義に遡りつつ、モーリス・ドニの理論にも触れながら、キュビズムにおける「現実」への問いが、それ以前の芸術家たちのそれとどのように関連し、また異なっているのかを論じる。

1 プロト・キュビズムから分析的キュビズムまで

カーンワイラーによる発展段階の記述

キュビズムの画商ダニエル・アンリ・カーンワイラーは、ピカソとブラックの作品の詳細な分析にもとづきながらキュビズムの様式的な発展史を論じた最初の人物のひとりである。一九二〇年に出版された『キュビズムへの道』では、カーンワイラーはキュビズムのなかに三つの発展段階を設定している⁽³⁾。

最初の段階が認められるのは、一九〇六年末以降のピカソの作品においてであり、そこで「丸みを帯びた量塊」(口絵2)は「固い、角張った形態」にとって代わられる。一九〇七年の『アヴィニヨンの娘たち』(口絵1)に代表されるような、幾何学的な変形^{デフォルメ}と非現実的な色彩を特徴とする作品の制作を経て、この第一段階は一九〇八年まで続く。ただしカーンワイラーは、一九〇八年春以降のピカソの作品においても、ポール・セザンヌから影響を受けた明暗と遠近法の実験という新たな試みが行われていることを指摘している。また彼はこの時期の身体像にアフリカのコンゴの彫刻からの影響も見えてとっている。

キュビズムの第二段階はピカソとブラックとの共同作業をとおして、一九〇八年冬以降に開始される。この時期、彼らはともに刺激を与え合いながら、複雑な形態のゆがみ、光の表現の探究にもとづき、共通の視覚言語を

バー・Jrにより開催された一九三六年の展覧会『キュビズムと抽象芸術』のカタログにおいてである。バーの仕事の重要性は、新たな年代区分を設けたばかりでなく、「分析的キュビズム」、「総合的キュビズム」という呼称を最初に用いたことにある。⁽¹⁾この展覧会カタログのなかで彼は、一九〇九年夏に描かれた絵画《女性頭部像》、および同年秋に完成された彫刻《女性頭部像（フェルナンド）》（口絵7）に認められる、クリスタル状に身体像を幾何学化した作風を、「分析的キュビズム」と呼んでいる。⁽²⁾これ以降多くの研究者が、オルタで制作された一連の作品のなかに「分析的キュビズム」のはじまりを見るバーの年代区分にしたがうことになる。⁽³⁾

ただし「分析的キュビズム」という用語はその後、一九〇九年夏の作品ではなく、それより後の作風を指し示す言葉としても用いられるようになる。ローランド・ペンローズは、一九五八年に出版した『ピカソ伝』のなかで、「分析的キュビズム」の開始を一九〇九年冬から一九一〇年春にかけて制作された画商たちの肖像（口絵9）のなかに見る。⁽⁴⁾これらの肖像には、カンワイラーが言うところの「閉じられた形態」を脱し、格子状に対象を分析していく試みが認められる。この点でこれらの作品は、すでに、一九一〇年夏にカダケスで行われることになる実験的な試みを予見しているのである。一方ジョン・リチャードソンは、アメリカ人コレクターであるハミルトン・イースター・フィールドの注文による図書館装飾のためにピカソが制作したパネル作品のなかに、「分析的キュビズムの見事な開花」を認めている。⁽⁵⁾こうして「分析的キュビズム」は、量塊としての「閉じられた形態」が解体された、「開かれた形態」ともいうべきものを意味する用語として、今日一般に用いられるようになる。

ルービンによる「セザンヌ的キュビズム」の定義

分析的キュビズムの誕生を一九〇九年ないしは一九一〇年のピカソの作品に見る見解が一般的であった一方で、ウィリアム・ルービンは、分析的キュビズムの萌芽を一九〇八年のブラックの作品に認めると同時に、「セザンヌ的キュビズム」という新しい呼び名を提唱した。ルービンは、ピカソとブラックにおけるセザンヌからの影響を、

えもある。その表現は立体幾何学的なデッサンのように形象が閉じられている必要はなく、そしてこの点がカダクセスにおける大きな一歩なのだが、彩られた表面は、その方向、相互的な位置などに相応して、閉じられた物体に組み入れずとも形態の図式を提供することができるのである。⁽⁷⁾

この一九一〇年の展開は、キュビズムの重要な転換期として今日までたびたび言及されてきた。ピエール・デクスはピカソのカタログ・レゾネを編纂する際にこの年代区分を適用しつつ、カーンワイラーの分析から出発して、一九一〇年から一年のピカソの作品に「難解なキュビズム」^{ヘルメティック}という名を与えている。デクスは、とりわけこの時期の作品を特徴づける、格子状に対象を分析する線が、一九一〇年夏以降に成立したピカソのキュビズムを独創的なものにしていただけだと主張する。デクスによれば、一九一〇年から一年のあいだに、「画布の表面をいじりまわして深さを知覚させるということなしに絵画的な空間を画布の表面と一致させる手段についての探究」が推し進められ、その結果、「形態と量塊を不連続に分析すること、そして『格子』の上にそれらを投影すること」によりキュビズムが達成された。⁽⁸⁾このようなキュビズムの表現は難解ではあるが、「格子」に与えられた「変調と律動」を丁寧に観察することで、「量塊とそれを取りまく周囲の関係を解読することができる」のである。⁽⁹⁾

バーと「分析的キュビズム」

一九一〇年の転換とともに、キュビズムの発展段階に関する研究のなかで重要視されているのは、一九〇九年夏にピカソがスペインのオルタ・デ・エプロに滞在した際に制作した一連の作品である。詩人ガートルド・スタインおよびピカソの恋人フェルナンド・オリヴィエという、キュビズム期のピカソの作品に関する重要な証言を残した二人の同時代人は、一九〇九年夏のオルタで制作されたピカソの一連の作品のなかでキュビズムが誕生したと断言している。⁽¹⁰⁾そのことがピカソの様式変化全体のなかで再確認されたのは、序章で述べたアルフレッド・H・

とブラック』展カタログの解説論文では、ルービンは「分析的キュビズム」という用語をブラックの一九〇八年から一年までの作品の表現に対して用いている⁽²²⁾。

これに対し、ピカソにおいて「セザンヌ的キュビズム」が生まれるのは、一九〇七年から〇八年の「アフリカの」な作風が終わりを迎えてから後のことであると、ルービンは主張する。

「ニグロ芸術」がピカソに与えた衝撃は主として、キュビズムの成立に関わるものだったとしばしば想定されている。それは《アヴィニヨンの娘たち》がキュビズムの絵画であるという誤った仮説にもとづいた判断である。実際のところは、「部族芸術」は分析的キュビズムに対して周辺の役割、つまり、もっぱら視覚的なデータを概念化することに関わる役割しか果たさなかった。これが、ブラックとピカソというまったく異なった二人の芸術家が共有しえた「ニグロ芸術」の唯一の側面であった。ピカソが心を動かされたアフリカの造形性とオセアニアの色彩は——芸術活動とは「呪術的」行為なのだという彼の再発見と同じく——、一九〇七年から一九〇八年の彼のキュビズム以降の芸術に関係している。ピカソとブラックとが一九〇八年から一九〇九年の冬に協働して仕事をはじめると、ピカソの芸術はより冷静で古典的な雰囲気をもつようになった。その雰囲気は分析的キュビズムを特徴づけるものであり、この分析的キュビズムの精神は、その直前のピカソの「アフリカ風」の作品と共通するところはほとんどなかった⁽²³⁾。

ここで用いられている「ニグロ芸術」という言葉は、直訳すれば「黒人芸術」を意味するが、実際にはアフリカ大陸で制作された彫刻や仮面などの「部族芸術」に限らず、アメリカ大陸やオセアニアも含むひろい地域の「プリミティヴ・アート」を総称する表現である。ルービンは、そうした「ニグロ芸術」からの影響にとって代わり、ブラックの「セザンヌ主義」からの影響が、「冷静で古典的」な分析的キュビズムをピカソにもたらしたのだと結論づけている。したがってルービンの描くキュビズムの物語においては、「ニグロ芸術」の影響下にある「アフリカ

一九七七年の論文のなかで「セザンヌ主義」⁽¹⁶⁾と呼びながら、二人のキュビズムの展開のなかでも重要な位置づけを与えた。

ルービンがたどるキュビズムの発展史は次のとおりである。まず、ピカソによる一九〇七年の《アヴィニヨンの娘たち》(口絵1)がフォヴィスムからの脱却を表明し、続いて一九〇八年のピカソによる《三人の女たち》(口絵3)と、同年のブラックによる《レスタックの家》(口絵4)とが、キュビズムの誕生を告げた。とりわけルービンが「セザンヌ的キュビズム」の誕生を見るのは後者のブラックの作品においてである。そこでブラックは、対象を幾何学的な形態に還元しているだけでなく、「構成的筆触」⁽¹⁷⁾という、断片的で同じ方向を向いている筆触を用いて、面と面の境界を曖昧にし、空間構成の理解が困難な表現を実現した。この技法は、ルービンが「パサージュ」と呼ぶものである。ブラックは一九〇七年夏に、同じくフォヴィスムからキュビズムへと移行していた画家アンドレ・ドランによる風景画から着想を得て幾何学的な単純化を行っているのだが、この際に「パサージュ」の技法を用いることで、そこから独自の表現を切り拓いた。⁽¹⁸⁾このような技法は、ブラックがセザンヌから着想を得たものだが、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》においては、まだ用いられた形跡がない。したがって「セザンヌ的キュビズム」は、一九〇八年春から夏にかけてブラックのもとで生まれ、ピカソの《三人の女たち》に影響を与えたということになる。

さらにルービンはブラックの作品において様式化された「セザンヌ的キュビズム」を「分析的キュビズム」の起源として位置づける。たしかにルービンは、一九七二年の解説文のなかで、「一九一一年から一二年のより抽象的で絵画的なキュビズム」⁽¹⁹⁾ないしは「盛期分析的キュビズム」を予見させるような一九〇九年夏のピカソの作品が、「最初の彫刻的なキュビズムのパラダイム」を示すものであるとして賞賛している。⁽²⁰⁾しかしルービンは、一九七七年の論文では、「ピカソがいなかったとしてもブラックは最初のキュビズムを生み出していただろう」とし、ブラックこそが「盛期分析的キュビズム」を展開した真の立役者であると主張する。⁽²¹⁾さらに、一九八九年の『ピカソ

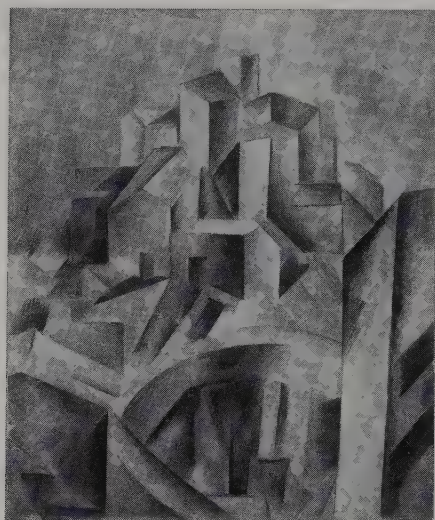


図4 パブロ・ピカソ《貯水所》1909年 ニューヨーク
近代美術館

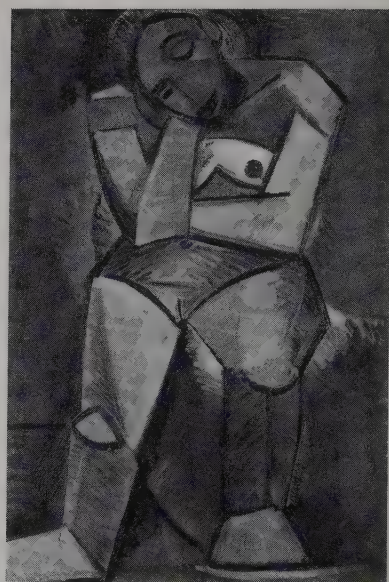


図3 パブロ・ピカソ《座る裸婦》1908年 サン
クトペテルブルク、エルミタージュ美術館

るのだとスタインバークは指摘する。

カーメルによる新たな年代区分

スタインバークの形式主義的な分析にもとづきつ、ピカソのキュビズムの発展をより詳細に論じた研究者として注目されるのは、ペペ・カーメルである。彼は二〇〇三年の著書『ピカソとキュビズムの創出』のなかで、「分析的キュビズム」へと至る道のりを、空間表現と身体表現という二本の軸から分析することによって、キュビズムの展開が、実のところ非常にゆるやかでときに一貫しないものであったことを明らかにした。空間表現に関して、彼は次の三つの段階があるとした。まず、セザンヌの影響を受けた一九〇六年から一九〇九年までの「投影空間」、次に、「二次元的な格子模様」から成る一九〇八年から一九〇九年までの「建築的空間」、そして、「三次元的な格子」から構成される一九一〇年春以降の「重ねられた表面」である。⁽¹⁾ 身体表現に関して言えば、次の五つの段階を提案する。まず、一九〇七年の装飾的表現と彫刻的表現の葛藤、次いで、一九〇八年

的」な作品の終焉こそが、ピカソにおけるキュビズムの誕生、より正確には「分析的キュビズム」ないしは「セザンヌ的キュビズム」の誕生を可能にしたということになる。

スタインバーグによるルービン批判

キュビズムの誕生を論じる際にセザンヌからの影響に重きをおく前述のルービンに対し、レオ・スタインバーグは一九七八年から七九年のあいだに『アート・イン・アメリカ』誌に掲載した一連の論文のなかで反論を試みている。今日では周知のところとなったこの論争は、一九七八年に出版されたスタインバーグの論文「セザンヌに抗して」に端を発する。⁽²³⁾ 彼は論文の冒頭部分では、ピカソの《三人の女たち》(口絵3)における浮き彫り調の空間表現が明らかにセザンヌの後期の作品に影響を受けたものであると述べ、ルービンに同意する。⁽²⁴⁾ しかしスタインバーグは、「反セザンヌ」的な側面を、《三人の女たち》と同時期に制作された《座る裸婦》(図3)の平面的な表現のなかに認める。⁽²⁵⁾ というのも、黒い直線的な輪郭線に囲まれた女性身体像は、奥行きや配置関係を描出しようとするセザンヌの水彩画の筆触技法が生み出す繊細な色彩の調和とは反対に、「固体が列をなし、互いに背後でひしめき合う」表現であるからだ。⁽²⁶⁾ 続いて、ピカソが一九〇八年から一九〇九年の冬に制作した絵画作品《浴女》(口絵5)もまた、「反セザンヌ」的な側面を示すものとする。ピカソはこのモデルのまわりを歩き回ることによって複数の視点から身体を捉えているのであり、これはセザンヌがいつも静かに座り、あらゆるものを一目で観察しようとしていたことと対照的なものである。⁽²⁷⁾ さらに、この時期の風景画に認められるように(図4)、ピカソはイリュージョンニスムと矛盾する方法で明暗の対比や遠近法を併用することによって、見る者をわざと混乱させ、セザンヌの筆触技法も含む「絵画のあらゆる表現形式を熟考したうえでの皮肉」を試みている。⁽²⁸⁾ このように、セザンヌの技法すら過去の多くの技法と同様にパロディー化して用いる、ピカソの一九〇八年から一九〇九年までの作品は、ルービンが言うところの「セザンヌ主義」を超えるというまさにその点において、キュビズムの展開のなかでも重要な位置を占めている。

い。

とりわけ一九一〇年という区切りは、ピカソ研究において重要な意味を持つ。というのも、一九一〇年には、ピカソは新しい造形的な展開を経験するだけでなく、画家としての新しい転機を迎えていたからである。実のところ、一九〇九年までの美術批評においては、キュビズムの代表的な画家といえどもつばらブラックが挙げられていたのだが、一九一〇年のピカソの革新的な実験に呼応するように、同時期、ピカソがキュビズムの先駆者として脚光を浴びるようになる。メッツァンジェやグレーズらのようにサロンで展示していたキュビズムの芸術家たちとは異なり、ピカソは自らのキュビズム作品をほとんどフランスの公的な展示場に出品することはなく、展示の場を画廊や外国の展覧会に限っていた。だが一九一〇年五月にパリのノートルダム・デ・シャン画廊でピカソ展が開催されたことをきっかけとして、周囲の画家や批評家たちは、ピカソという隠れたキュビズムの先駆者について言及せざるを得ない状況におかれた。⁽³⁴⁾こうして、この年の秋に出版された記事「キュビズムについての覚書」のなかで、メッツァンジェは当時の絵画における新しい傾向を導いた人物としてセザンヌとピカソの二人を挙げることになる。⁽³⁵⁾もちろんそれ以降もピカソの作品を見ることのできる場所は限られていたのだが、ピカソという謎めいた芸術家への関心は批評家のあいだで確実に高まっていた。一九一一年七月の記事のなかで、美術批評家ミシエル・ピュイは、「それ「キュビズム」はピカソ氏のもとで生まれたと言われているが、この画家はめったに作品を見せないで、その進展がとりわけ確認されるのはブラック氏においてなのである」⁽³⁶⁾と記述している。また批評家ロジェ・アラールは、ル・フォーコニエとグレーズ、そしてメッツァンジェの作品にピカソとブラックが影響を与えていることを一九一一年に強調し、⁽³⁷⁾続けて一九一二年には雑誌『青騎士』に掲載された記事のなかで、キュビズムがドラゴンとブラック、ピカソのもとで生まれたと主張している。⁽³⁸⁾

本書では、まずピカソの作品様式の展開を軸にしてプロト・キュビズムおよび分析的キュビズムの定義をさだめたうえで、それらの作品との関係関係から、そのほかの芸術家たちの作品様式について記述する。当然のことなが

から〇九年のあいだの線的な表現により構成された「開かれた形態」の開始、さらに、一九一〇年春から夏にかけての人物像を細かく断片化する傾向、続いて、一九一〇年夏カダネスでの滞在中に制作された一連の人物素描における、古典的な解剖学的イメージを幾何学的に解釈する傾向、最後に、一九一〇年冬以降の「三次元的な格子」の身体像への適用である。こうして紆余曲折しながら進むピカソの行程を詳細に分析するなかでカメルは、一九一〇年以降の「格子」の使用が、一九一〇年以前の絵画的空間のなかで繰り返行われていた試行錯誤の結果にほかならないことを明らかにした。

本書での年代区分について

ブラックもピカソもともにキュビズムの重要な先駆者であるが、本書では主にピカソの作品をもとに形成された年代区分を基準にしてキュビズムの展開をたどる。というのも、ピカソのキュビズム時代の作品はブラックのそれよりも数において圧倒的であり、発展を細やかにたどるための手がかりとなる多くの事例を提供してくれるからである。また本書では、セザンヌからの影響関係に限定されることのないキュビズムの展開に注目する意図から、「セザンヌ的キュビズム」という呼称は用いない。代わりに一九〇七年から〇九年春までの時期に制作された作品の全体を「プロト・キュビズム」と呼ぶ。この語は、ピエール・デクスが一九九二年の『ピカソとブラック——シンポジウム』に寄せた「プロト・キュビズム年譜」のなかで、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》（口絵1）と《三人の女たち》（口絵3）に対して用いた表現である。⁽³⁾ この二枚の重要な絵画が一九〇七年から〇九年春の制作全体と密接に関わっていることを考慮し、本書ではこの時期をピカソの「プロト・キュビズム一期」として捉える。また、一九〇九年夏から一九一〇年はじめには、ピカソの作品において形式的な多様性が徐々に減っていく。こうした移行期間を経て、一九一〇年春から夏にかけて、格子による対象の解体が開始されることになるのである。一九一〇年春以降制作されたこれらの幾何学的な分析を特徴とする作品を、本書では「分析的キュビズム」と呼びた

みとろうとした批評家も存在した。この節では、現在一般的になったキュビズムの様式区分のなかで看過される傾向にある、プリミティヴィズムと古典主義との交差する地点に着目した見解にあらためて光をあてた後に、直観的で本能的な図式と思索的な図式という対立項のあいだを揺れ動くキュビズムの同時代の位置づけについて明らかにし、そこから「概念の現実」という着想が誕生するまでの軌跡をたどる。このことにより、キュビズムをめぐる同時代の言説における鍵概念を確認すると同時に、本書の依拠する観点が「プリミティヴィズム」と「古典主義」とを二項対立で捉える立場とは無関係であることを確認したい。

キュビズムにおけるプリミティヴィズムと古典主義

セザンヌのもたらしたある種の古典主義と「部族芸術」とを区別するルービンの見解の起源となるような言説を、二〇世紀初頭のフランスにおいて牽引した人物は、美術批評家ルイ・ヴォークセルであった。ただしヴォークセルは、西洋的な伝統の技法的規範を逸脱する前衛美術を揶揄した人物でもあった。例えば彼は、一九〇五年にドランとマティスを「フォヴ（野獣たち）」と名づけ、以降繰り返し辛辣に批判している。⁽⁴⁾二〇世紀初頭にセザンヌがこれらの画家たちに与えた影響力の大きさは周知のとおりであるが、興味深いことに、ヴォークセルはこのような同時代の「セザンヌ主義」⁽³⁾に対し両義的な反応を示している。一九〇七年のサロン評において、彼は若者のセザンヌへの傾倒そのものには好意を示しつつも、マティスの《青い裸婦（ビスクラの思い出）》（口絵13）やドランの《浴女たち》（口絵14）に体现されている「なんとも言えない絵画的な抽象の名のもと、肉づけとヴォリュームを排除した曖昧な図式主義」⁽⁵⁾に対しては批判的である。⁽⁴⁾翌年のサロン・デ・ザンデパンダン評では、今度はマティスとピカソ、それに追従する画家たちを、「野蛮な図式家」⁽⁶⁾と批判し、彼らの作品を先史芸術やカナカ族、カルデア人の芸術との類比のなかで捉える。⁽⁴⁾続けて彼は、皮肉を込めて、この「図式家」たちについて「十人から十五人の幼児たちが、そろいもそろって天賦の才を持ちはじめたのだ」と語る。⁽⁴⁾他方ではしかし、ヴォークセルが同年のサロ

ら、プロト・キュビズムや分析的キュビズムの開始時期がすべての芸術家において重なるわけではなく、それぞれの場合によって異なる展開を見せることにも注意が必要である。

2 幾何学をめぐる言説と「概念の現実」

上述したところからも明らかのように、プロト・キュビズムから分析的キュビズムをつらぬく要素は幾何学である。ただしキュビズムの芸術家が用いる幾何学的図式の起源や本質をどのように捉えるのかという点については、キュビズムをめぐるこれまでの言説においても見解が分かれている。

第一に、「部族芸術」に認められるような非模倣的な図式的イメージからの影響と、丹念な自然の観察に立脚するセザンヌからの影響とを、プリミティヴィズムと古典主義とのあいだに引かれた境界線によって分け隔て、対立させる態度が存在した。こうした姿勢を直接受け継いだのが、前述したルービンの「セザンヌ主義」に関する考察である。セザンヌがエミール・ベルナルに宛てた一九〇四年四月十五日の書簡における「自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い、すべてを遠近法のなかにいれなさい」という教えは、繰り返し引用され、キュビズムの幾何学的な表現の起源ともみなされてきたが、それは同時に、形態構築の図式や透視遠近法的空間の考察基盤として重要な役割を果たしてきた古典的な幾何学の使用法を想起させるものでもあった。⁽⁴⁰⁾ このためにルービンは、前述のとおり、ブラックやピカソがセザンヌの筆触とその構成法から学ぶことで成立させた分析的キュビズムの「冷静で古典的な雰囲気」が、「部族芸術」から影響を受けたピカソの荒々しい幾何学的歪曲と対照的なものであると解釈したのである。

しかし第二に、「部族芸術」と古典的な芸術とをつなぐような、ある種の普遍的な言語をキュビズムのなかに読

然は球であり、円錐であり、円筒であつたセザンヌの例」にも連なるものである。こうしてウェルトは、非西洋的な表現と西洋的な表現の、二本の軸の交わる位置にキュビズムをおく。こうした見解は、「ポリネシアやダミオ産のイメージは、彼「ピカソ」には『合理的な』ものに見えた」というアンドレ・サルモンによるピカソ解釈にもまた反映された。⁽³⁰⁾

カーンワイラーは、キュビズムにおける伝統的な性質が、「部族芸術」において見出されたこの「合理性」を学ぶことを妨げるものではなかつたと主張している。例えば一九四八年に『プレザンス・アフリケーヌ』誌に発表した論文「ニグロ芸術とキュビズム」のなかで、カーンワイラーは、キュビズムが「厳密で絶対的な形象化」^{フイギュレーション}へと向かいながら、「自律的存在」としての作品をつくろうとしており、それが「概念の本質」を持つものであつたと主張する。このような「本物の概念的芸術」を制作するにあたつて、キュビズムの芸術家たちがアフリカ彫刻から学んだものは、「知つて、いることを示すのであり、見て、いるものは示さない」という態度であつた。⁽³¹⁾ たしかにカーンワイラーもまた、「部族芸術」に影響を受けた図式的な表現と、西洋的な伝統に端を発する幾何学的な表現を明確に区別している点で、ヴォークセル流の二項対立を受け継いでもいた。というのも、「ピカソの《アヴィニョンの娘たち》(一九〇七年)や、ブラックのレスタックの風景画(一九〇八年)のなかで生まれた傾向」は、「ニグロ芸術」の直接的な影響ではなく、「ヨーロッパ的な伝統、とりわけキュビズムが発見したセザンヌ」により理解することができるとしているからである。⁽³²⁾ しかしそれは、キュビズムが「部族芸術」から受けた形態的な影響を否定しつつ、両者の試みがより概念的な部分でつながっていたことを強調するための説明であつた。つまりカーンワイラーは、セザンヌの「発見」をとおして「部族芸術」と問題意識を共有するに至つたキュビズムの、時代や地域を超越する普遍的な関心について考察しようとしたのである。

こうした観点からは、プリミティヴィズムと古典主義は完全に断絶したものとしては理解されていない。むしろカーンワイラーはここで、両者をつなぐような潜在的な構造をキュビズムのなかに見出している。それは同時に、

ン・デ・ザンデパンダンのオトン・フリーエの出品作に認めたのは、ル・ナン兄弟、ジャン・フランソワ・ミレー、そしてセザンヌに連なる「フランスの真の伝統」であった。⁽⁴⁶⁾ また同年のサロン・ドートトンヌでマチスの出品作を目にしたヴォークセルは、「カナカ族の図式主義」を断念することで「美しいセザンヌ」を実現させたこの画家を再評価している。⁽⁴⁷⁾ ここでは明らかに、セザンヌから学ぶことでフランス的な伝統に連なり得た芸術家たちの系譜と、セザンヌをとおして非西洋圏の芸術と類似する未熟で野蛮な表現にたどりついた芸術家たちの系譜とが、二項対立のものとして捉えられているのである。ヴォークセルにとって、一九〇七年のマティスやドランによる図式的表現は、まさに後者に属するものであった。

カーンワイラー画廊で開かれた一九〇八年のブラックの展覧会の評においても、ヴォークセルは図式的表現をセザンヌだけでなくエジプトという非西洋圏の美術と関連づけて、揶揄するような語り口で解説する。続けて曰く、「彼は形の歪んだ金属的な、それも恐ろしく単純化された人物を制作する。彼は形態を無視して、風景、人物、家などの一切を幾何学的図式に、つまり立方体に還元している」。⁽⁴⁸⁾ 周知のとおり、これ以降キュビズムという用語が普及し、ブラック、ピカソ、グレーズ、メッツァンジェ、ル・フォール・コニエらの作品に対する呼称として用いられるようになる。このようにヴォークセルは、フォーヴィスムやキュビズムにおける幾何学的な図式を用いた歪曲表現を、直観や衝動という、知性に達しない原初的なもの、あるいは子供や未開人、天才に宿る「狂気」の表出とみなしていたのである。

他方では、直観や衝動にもとづく図式表現を評価の対象とすることにより、「部族芸術」とキュビズムの双方を支持しようとする見解も同時代に存在していたことを忘れてはならない。批評家レオン・ウェルトは、一九一〇年のピカソの個展の展覧会評のなかで、ピカソのキュビズム様式の絵画に幾何学的な法則を見てとり、その革新性が「本質的に伝統的なものであり、しかもそれは、本能の偉大な伝統にもそしてまた精神の偉大な伝統にも連なっている」⁽⁴⁹⁾と主張している。彼によれば、この伝統は非西洋的な「オセアニアの野蛮人の例」と西洋美術における「自

批判を認めている⁽³⁵⁾。しかしながら同時に、ルービンは「ピカソがその最高の賛辞のなかで『プリミティヴな彫刻は決して超えられない』と断言した」ことにも、注意を向ける⁽³⁶⁾。ルービンは自らの仮説がカーンワイラーの文章に依拠していることを明らかにしながら、ピカソがキュビズム期に部族芸術から受けていた影響が、形態的なものではなく、その構造に着想を得たものであり、したがって視覚的な類似性ではなく「親縁性」として作品中に結実するのだとする。そのことを主張するために、彼はまず、ピカソが一九一二年に制作したコンストラクション《ギター》(口絵12)をとりあげ、その「形態と構成は明白にキュビズムの作品である」としながら、「ピカソがアフリカ美術に惹きつけられたのは、ひとつには彼がアフリカ美術を『合理的』——つまり論理的な思考過程の結果——と見、それゆえ概念的だとみなしたからであった」と主張する。そしてこのことにより、「概念的形態というレヴェルでの部族美術とモダン・アートとの親縁性⁽³⁸⁾」を浮かびあがらせようとする。こうした考察をとおしてはじめて、ルービンは自らがかつて構築した「セザンヌ主義」に根ざす発展史を超え、「部族芸術」がキュビズムに与えた影響の重要性と多義性の再発見を促したのである。

ところで、前述したカーンワイラーの例が示唆するもうひとつの点は、二〇世紀における古典主義の理解がプリミティヴィズムと同様に非常に多義的で幅のひろいものであったということだ。とりわけこのことと関連して看過すべきでないのは、十九世紀から二〇世紀にかけて新たな規範の発見が相次ぎ、芸術家たちに古代ギリシャ・ローマ以外の新たなモデルないしはライバルを提供するきっかけとなっていた歴史的背景である。美術史家ソフィー・シュヴァルベルが十九世紀の古典主義に関する研究のなかで明らかにしているように、十九世紀の考古学的な発見は、ギリシャ古典から、それ以前のアルカイック美術へと、規範となるモデルの移行を促した。こうして、シュヴァルベルの言葉を借りれば、世紀転換期に「パンテオンの個性的な神たちは原始的な力、^{プリミティブな}原初的な要素にとつて代わられた⁽³⁹⁾」。

こうした新しい起源の発見は、プリミティヴィズムが古典主義と接続する地平を用意することとなる。つまり芸

西洋的な伝統ないしは「古典」と呼ばれるものの本質についての考察を促すものでもあった。例えばカーンワイラーは、次のように述べながら、ルネサンスの芸術家たちが古代ギリシャ・ローマの芸術と結んだ関係と、キュビズムが「部族芸術」と結んだ関係とを類比的に捉える。

問題は、キュビズムにおけるニグロ芸術の影響ではなく、古い伝統と断絶する際にしばしば見られる最初の現象の方である。人は、自らがうち出した新傾向について、別の場所や時代にも似たものがないか探し出し、そのことによってこの新傾向を正当化し、安堵を得ようとする。同じような例は、ギリシャ、ローマの芸術を再発見したルネサンスにも、日本の芸術に感激した印象派にも見ることができる。⁽³⁾

つまりカーンワイラーは、慣習となった造形から逸脱しようとする試みが、古代美術や「部族芸術」も含むようなさまざまな芸術の「再発見」につながり、それらの芸術と自らの芸術のあいだの親縁性と呼ぶべきもの、形態的な借用を超えた次元で比較され関連するようなかを生み出すと解釈したのである。

この親縁性についてあらためて注目したのが、ウィリアム・ルービンによるプリミティヴィズムについての一九八〇年代の考察である。たしかに、一九七〇年代後半に彼が展開した、ピカソとブラックのプロト・キュビズム期についての考察は、ヴォークセル流の二項対立（「古典的な雰囲気」を持つ「セザンヌ主義」／非西洋の「部族芸術」からの影響）に根ざしたものであった。しかしルービンは、プリミティヴィズム研究のなかでカーンワイラーの見解にあらためて関心を向け、キュビズムと「部族芸術」のあいだの、単なる形態的な影響関係に限定されないような概念的な影響関係について検討するようになる。とりわけ彼は、この見解を、両者の「親縁性」という論点と結びつけて展開した。プリミティヴィズムが「プリミティヴ」⁽³⁾（原始的ないしは未開）な芸術への参照であるとすれば、ルービンが注目するのはその参照の様態である。ルービンは、プリミティヴィズムが『部族美術』それ自体を指しているのではなく、『部族美術』への西洋の関心と反応とを指している」ために、自民族中心主義的であるという

絵画技法がアングルにもとづくものだということは、アポリネールがそれ以前にも指摘していた⁽⁶⁾。ただし、アポリネールが見出したアングルとキュビスムの関係は、当時サロンに展示していたキュビスム作品に限られており、ピカソやブラックも含めたキュビスムの動向の起源にアングルが再発見され、定説となるのは第一次世界大戦以降である⁽⁶⁾。私たちはここで、二〇世紀初頭に存在していた二つの「抽象」の起源、すなわちアングルのようなアカデミスムの画家の理想化された思弁的絵画を抽象とする見解（レオンス・ローザンタルの著書に代表される）と、色彩や線といった、主題とは無関係の造形的な言語から構成される表現を抽象とする見解（ゴーガンやドニの「素材主義」、レジェにより再解釈された「レアリスム」に代表される）とが、一度は袂を分かちながら、キュビスムをめぐる第一次世界大戦後の美術批評においてふたたび交差するという現象を見ているのかもしれない。「レアリスム」と「抽象」、「キュビスム」と「アングル」、この二つの出会いの示唆的な同時代性については、本書第IV部で詳細に論じることにする。

芸術における幾何学の二つの機能

さまざまな芸術作品の構造的な「親縁性」の発見を可能にしたひとつの視覚言語は、幾何学である。本節の冒頭で述べたように、キュビスムの幾何学的な表現の起源としては、「部族芸術」の受容と、セザンヌの再解釈の二つがあると考えられてきた。前者はもっぱら非理性的な性質に、後者は知的な幾何学的素描と結びつけられ理解された。だが他方でカーンワイラーは、これもまた前述のとおり、「部族芸術」の図式的な表現のなかに合理性を見つつ、キュビスムと「部族芸術」、そしてセザンヌを結ぶ形式分析の普遍言語を築いた。両者を隔てているのは二つの幾何学の本質的な違いというよりも、むしろ、プリミティヴィズムと古典主義に対する見解の違いであるということが出来る。

このことを確認するために考察しなければならないのは、こうした言説の重要な背景を成す、十九世紀後半から

術家たちは、自らの起源を発見し、新たな古典を創出し、そうすることで新しい独自の芸術をつくりあげていったのである。美術史家フィリップ・ダジャンもまた、二〇世紀のプリミティヴィズムについて論じた著書のなかで、十九世紀以降西洋の美術館のなかにエジプト美術が展示されるようになった文脈を踏まえながら、マティスやドランといったフォーヴの芸術家たちが有していた「本質的なものに戻る」という意図に応えるものとしてエジプト美術が捉え直されるようになったのだと主張する。ダジャンによれば、エジプト美術は、フォーヴの芸術家たちに「総合」と「単純化」による描出法の教えを授け、「素描と量感の問題を解決する手法を与えた」⁽⁶⁾。

このようにして芸術家たちが、それまで古典とはみなされていなかったような過去の芸術を含む新しい規範を創出し、また自らの作品とそうした規範との形態的類似を超えた構造的な親縁性を再発見したのだとすれば、同時代の批評家たちもまた造形言語の解釈に立脚し、キュビズムの起源となるような伝統の再発見に寄与した。それはときに、実際の影響関係や形態的な類似を無視した構造的な親縁性への考察を促しさえもした。

そのもつとも典型的な例が、キュビズムとアングルのあいだの関係をめぐる言説である。ピカソが一九一五年に描いた「アングル風」のマックス・ジャコブの肖像が一九一六年の『レラン』誌に掲載されて以来、ピカソのこの新しい試みは、一方では、キュビズムに反旗を翻し古典主義へと戻る「反動」の要因として捉えられてきた。⁽⁴⁾しかし他方では、矛盾したことに、このことをきっかけとして、アングルがほかならぬキュビズム様式に「秩序」を与えたひとつの重要な起源とひろくみなされるようになる。一九二一年のロジェ・ビシエールの論文「アングルについてのノート」、一九二二年のレイモン・ラディゲによる論文「アングルとキュビズム」、一九二二年のアンドレ・ロートによる論考「アングルからキュビズムへ」、そして一九三一年にはグレーズの講演「芸術と科学」、最後に没後の一九五七年に出版されたメッツアンジェの文章「キュビズムは生まれた」において、キュビズムがいかにアングルの素描の幾何学的な原理に通じるものであったかが強調された。⁽⁵⁾ キュビズムはアングルの作品を模倣するものではないが、その原理に学ぶ様式として考えられるようになったのである。たしかに、キュビズムの芸術家たちの

知性にまでは至らない児童の初歩的な認知能力である「直観」と「図式」とを関連づける着想は、同時に「非理性」と「図式」との結びつきを可能にしている。精神科医ポール・ムニエが一九〇七年にマルセル・レジャという筆名で出版した著書『狂人たちの芸術』は、初版の翌年に増刷されていることからわかるように、当時多くの人々に読まれた。この書物のなかで「狂人たちの芸術」として挙げられているのは、精神病を患ったひとびとに加え、子供の素描や「部族芸術」、民衆芸術、囚人といったひとびとの作品である。チューザレ・ロンブローゾによる『天才と狂気』（一八六四年）が典型的に示しているように、一方では「狂気」は、常人の能力を超越する「天才」と結びつけられてきたが、他方では「子供」や「未開人」という文化的、社会的に他者として位置づけられた存在にも関連するものとされてきた。こうした結びつきを踏まえ、ムニエは次のように「狂人たちの芸術」を捉えている。

彼ら「狂人たち」の芸術が病的な性質を持っているからといって、そうした作品が枠組みの外にあり、規範とは無関係であると考えるべきではない。自然のなかの怪物は、決まって正常なタイプを誇張、風刺したものであり、それは正常なタイプの組成をよりよく理解するために役立つのだ。天才は、狂人よりもはるかに卓越しなみはずれており、人間精神の存在の傾向と様態とを美しさのなかで私たちに強調してくれる。狂人は自らのメカニズムをむき出しにして、無邪気さという欠陥により、そうしたものを覆っているヴェールをとり除いてくれる。⁽⁶⁹⁾

同書のなかでも、「人間精神」を覆っているヴェールを剥ぐものとしてムニエが注目するのは、不条理な幾何学的表現による装飾模様である。著者はある精神病患者の素描（図5）⁽⁷⁰⁾を例としてとりあげながら、素描教育を受けていない「狂人」が、現実の事象に対応しない、また対称性といった法則も持たないような単純な図式を繰り返すことで複雑な幾何学模様を生み出していることを指摘する。さらにそれらが芸術における古典期以前の形態に類似

二〇世紀初頭にかけての素描教育に関する議論である。素描教育において、幾何学はつねに必要なものとして認識されてきた。彫刻家ウジェーヌ・ギヨームが提案し、一八八六年から一九〇九年までフランスの初中高等すべての教育課程に導入された幾何学的デッサンの方法論は、まさに幾何学と造形が長い伝統のなかで築きあげてきた重厚な関係を要約するものであった。彼は、一八八二年に出版された『初等教育入門事典』のなかで、フェリックス・ラヴェッソンが奨励した「直観」による素描（幾何学や図式の習得に先んじて実物の模写を課題として与える手法）を否定したうえで、幾何学を形態分析の手段、形態の理想や本質として定義し、芸術家や建築家、そして職人の技法および客観的観察の洗練を可能にする幾何学的デッサン教育の必要性を説いている。⁽⁶⁾ 実物の観察に先立って教授されるべき理念的な幾何学のなかには、理想的な比率や遠近法の知識などが含まれている。人体を描く場合には、解剖学的知識もまた観察に先立って学ぶべき科学的知識とされた。

これに対し、厳密な幾何学の習得を基礎とする教育が自発性や創造性を妨げるとする議論が、やがて幾何学的デッサンへの懐疑を招くこととなる。こうしてギヨームの教育法は、ラヴェッソンの方法論再評価の気運のもと、ガストン・ケニューによって提案された「直観的方法」により、一九〇九年七月二十七日の内閣新改革案公布に際してとって代わられた。ただし新課程の教科書を見れば、この手法がかならずしも幾何学の役割を軽視したものはなかったことがわかる。ケニューが考案した新たな課程では、事物の模写や記憶による素描の授業をとおして、図式や遠近法を自ら発見させるような配慮をすることが推奨されている。⁽⁶⁾ このためにケニューは、その教科書のなかで正しい均衡や形態で描かれた図法幾何学的な素描を示しつつも、覚書のなかでは、この手本が生徒に知的な示唆を与えるための手引きでしかなく、生徒に模倣させるためのものではないことを明確に記している。それはスイスの心理学者であり教育学者でもあったエドゥアル・クラパレードの理論的影響のもと、児童心理の発達段階に配慮したプログラムであり、遠近法の手法や先験的な図式的形態を直観的経験によって自発的に習得するような展開を段階的に促す試みであった。⁽⁷⁾

非西洋的な「部族芸術」の図式のなかに非理性を、西洋的な伝統のなかに理性を認めたヴォークセルは、そのうちのひとりである。こうした立場から見れば、幾何学は、対象を自然に即して再現する目的で用いられた場合には古典的なものとなり、対象の本質を抽出し自然とはかけ離れたイメージを構築する場合には非古典的なものとみなされる。

ヴォークセルが、こうした立場に立脚することで、非理性的に見えたピカソやブラック、ドランのキュビズムを批判したのに対し、同じ時期に精神医学や心理学の発展のなかで築かれた、人間の非理性や直観、衝動といったものを分析の対象とする独自の価値体系は、前衛芸術における非理性的な側面を積極的に評価するひとつの重要な基盤を形成した。人間の認知や心理的構造についてのこうした学問的な発展はさらに、直観や本能を知性と完全に切り離す二項対立的な構図を問い直すことにも寄与した。「本能的想像力」から生まれた幾何学的形式が「究極の認識的成果」にまで到達するとしたヴォリンガーの見解は、「近代の美学者たち」や「ロマン主義的芸術論」が崇拜した「最高の芸術形式」としての数学もまた、そうした本能的な領野と切り離せないものであることを示すものであった。⁽³⁾このような傾向は、第二の立場である。

第三の立場は、カーンワイラーのように、アフリカやオセアニアの「部族芸術」のなかに合理性を認めるものである。こうした立場のひとつとは、キュビズムもまた「部族芸術」と同様に、ルネサンスに挑戦し得るような知的で幾何学的な表現を達成したと主張した。ただしこの場合の幾何学は、ギヨームが提案した幾何学的素描とは異なり、対象を正確に模倣するためではなく、対象の新しい理解を得るためのものだった。それはケニューが支持した直観的な素描法において用いられる図形と同様、対象の観察やイメージの構築を補助するものであり、直観から知性へと、見ることから知ることへと芸術家を導き得るのだと理解された。こうした見解にしたがえば、この発見をもたらし性質こそが、「部族芸術」の図式的表現とキュビズムの幾何学的表現とのあいだの「親縁性」を築くものなのだということになる。

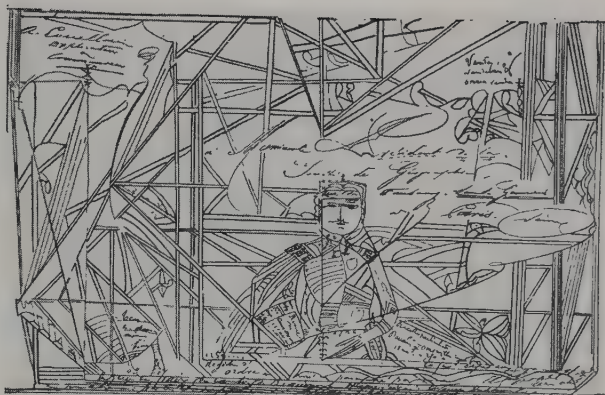


図5 匿名《幾何学に支配された素描》制作年不明。マルセル・レジャ『狂人たちの芸術』（1907年）の挿絵

することから、「人間精神の試行錯誤」が彼ら自身のやり方でたどり直されているのだと結論づけ⁽⁷⁾る。

幾何学的図式が心理的発達の初期段階において知性に至る前の直観や本能、衝動の作用により実現されているという見解との興味深い交差を見せているのは、ウィルヘルム・ヴォリンガーの『抽象と感情移入』（二九〇八年）で論じられている「抽象衝動」という概念である。ヴォリンガーは、装飾模様などに認められる形態の幾何学的抽象という現象を「現実の拡大にして、無秩序な、混沌たる世界に対する精神的な空間恐怖⁽⁸⁾」に動機づけられた衝動として理解しながら、それを、合法則性への希求からではなく、むしろ〈物自体〉との対峙のなかで生まれたものとして捉えている。さらにヴォリンガーは、「人間精神が数千年の長い発展の過程において、合理主義的認識の道程をすつかりとおり過ぎてしまった後にはじめて、ふたたび人間精神のうちに〈物自体〉の感情が知に対する究極的な諦観として目覚めるであろう」とし、「かつては本能であったものが、今度は究極の認識的成果となる」とまで主張している⁽⁹⁾。というのも彼にとつて、「幾何学的形式」とは、「精神的、知的なものであることを前提」とするような「思考と計算の産物」なのではなく、むしろ「純粹の本能的想像力」なのであり、それは「知性の介入を排した本能的な必然性をもって創造」するような「抽象衝動」にほかならないからである⁽¹⁰⁾。

こうした背景からキュビズムの幾何学的表現に対する二つの見解を捉え直すと、次のような三つの立場が浮き彫りになる。第一に、キュビズムの幾何学を、もっぱら直観や本能に支えられた図式表現とみなす傾向が存在した。

れてきた素描方法からの着想によって説明できるものであった。また次項で述べるように、二〇世紀初頭にはプリミティヴィズムと古典主義が交差する地点で前衛芸術を擁護する歴史的・思想的基盤が培われはじめていたにもかかわらず、第一次世界大戦以前、キュビズムの幾何学的表現と「部族芸術」との関係が芸術家たち自身が言明することはきわめて稀であった。彼らはむしろ、自らの表現が数学的な概念に着想を得たものであると強調すること、それが知的な営みにもとづき構築された芸術であることを主張しようとした。

しかしながら、これも本書で作品分析に即して示すように、ピカソをはじめとするキュビズムの芸術家が伝統的な素描技法や数学の概念に依拠していたからといって、彼らの思想が、幾何学と理性とを結びつける西洋的な文化を無批判に受け入れるものだったというわけではない。というのも彼らは、知性に依拠した幾何学的表現を追い求めるだけでなく、幾何学の使用に潜む直観や本能のメカニズムについての考察もまた試みているからである。彼らは、さまざまな時代や地域において生み出された人工的な造形のなかに、知性と直観、合理性と本能との対話により生じるメカニズムを見出し、そこから析出した構造を自らの作品の着想源としたのだ。

例えばピカソにそのきっかけを与えたひとつの芸術は、疑いなく「部族芸術」であった。しかしだからといって、キュビズムの本質がプリミティヴィズムにあったわけでもない。彼らにとつて第一に問題であったのは、古典主義とプリミティヴィズムとの垣根を超える普遍的な次元において、理性と直観、意識と無意識のたわむれのなかからどのように幾何学的なカタチが生まれ、意味が付与され、特定のイメージを形成するのかという人間一般の認識メカニズムを考察することだった。またそのことをとおして、それまで古典的とされていた西洋のアカデミックな規範と技法を問い直すことだったのだ。だからこそピカソの場合には、「部族芸術」は西洋的な手法にとつて代わる模倣の対象ではなく、むしろ西洋的な手法を相対化するための武器となり得た。

キュビズムの芸術家たち自身が打ち立てた理論的言説のなかでは、こうした考察は、過去に西洋文化で培われた芸術的伝統や「部族芸術」といった自らの芸術の起源についての特定の主張に帰着する前に、まず、眼の前の事物

この第二および第三の見解の重要性は、様式的にまったく類似しない芸術作品同士を対話させ、直観と理性の関係について慎重に検討し、両者のあいだに潜在する構造的な共通点や関係性を浮き彫りにすることを可能にした点にある。さらにこれらの見解は、プリミティヴィズムや古典主義といった、それ自体文化的な構築物である概念の定義を問い、本来相反するものと考えられていた両者の関係について考え直すことを可能にした。このようにして、知性の起源に直観を、ルネサンスの幾何学の根源に「プリミティヴ・アート」の幾何学を見る第二の見解と、直観的とされたもののなかに合理性を、「部族芸術」のなかに知的発見をもたらす幾何学を見出す第三の見解とが、互いに異なる立場から出発しながら、双方ともに前衛芸術の図式的な変形^{デフォルム}を積極的に評価する理論的基盤を生み出したのである。

本書の第2章以降で作品分析を行う際に立脚する立場は、直観と理性、プリミティヴィズムと古典主義とを二項対立で捉える第一の観点とは明確に対立するものである。というのもこの第一の観点は、はじめから両者の境界線を自明のものとし、これらの分類が歴史的な蓄積のなかで生み出された経緯を覆い隠してしまう点に、大きな問題があるからだ。また、原始から近代までの通時的な幾何学の根源と本質を探究しようとする第二、第三の観点も、本書の扱う主題の範囲を大きく逸脱するものである。

他方で本書は、キュビズムという限られた範囲のなかで、各々のイメージにおける構造について具体的に考察することから出発し、歴史的に構築されたさまざまな概念について批判的に問い直すことを試みるのであり、この意味では第二および第三の観点が前提としている点、すなわち二〇世紀美術がなんらかの心理学的ないしは認知的なメカニズムと関わっている、とする仮説を共有している。とりわけこうした仮説を共有することが本書にとって有効であるように思われるのは、キュビズム作品の制作過程におけるイメージの生成そのものが、人間の対象認識の能力についての造形的な探求として理解され得るからである。

たしかに第2章で明らかにするように、キュビズムの幾何学的なイメージは、かなりの部分が西洋文化で培わ

字」として捉え、続けてそれが「科学」にもとづくものだと言主張したこともまた、キュビズム批評におけるこのような背景を抜きに考えることはできない。

「数字」への言及に加えて、キュビズム批評に登場するのは「四次元」という概念である。二〇世紀芸術におけるこの概念の受容について研究したリンダ・ヘンダーソンによれば、「四次元」の概念はH・G・ウェルズやガストン・デ・パヴロフスキーらによつて二〇世紀初頭のSF小説のなかにとりいれられた。またその理論の難解さが神秘的なイメージを想起させたために、アルフレッド・ジャリやマルセル・ブルーストの小説にも登場することになる。⁽⁷⁸⁾さらにトム・ギボンズは、こうした神秘性が、キュビストたちにおいてはオカルト主義と結びついていたと指摘する。とりわけ彼は、メッツアンジェらとともにアベイ派の芸術家集団を立ちあげた詩人アレクサンドル・メルスローが、オカルト主義と数学双方への関心をキュビズムにもたらしたのだと言主張する。⁽⁷⁹⁾

ただし美術批評において「四次元」という用語を導入した最初の文章を発表したのは、アメリカ人の詩人でありキュビズムの画家マックス・ウェーバーであった。一九一〇年六月に雑誌『カメラ・ワーク』に発表した記事のなかで、彼は「造形芸術のうちには四次元が存在する」と述べている。しかし彼によれば、四次元は、「どちらかというところ、音楽の響きにおける色や深さに似ている」のであり、理論的根拠を与えるというよりも「想像力を高め、感情を揺り動かす」効果を持つものであった。⁽⁸⁰⁾

詩人ギヨーム・アポリネールもまた、眼に見える世界を超えた、画布に描かれる新しい現実性を説明するべく、「四次元」という用語を一九一一年の講演のなかで用いているが、非ユークリッド幾何学の厳密な理論を念頭においているわけではない。⁽⁸¹⁾キュビズムの画家グレーズも一九一二年のインタビューのなかで「四次元」について触れているが、それはキュビズムに厳密な理論を与え科学的説明を施す試みとはほど遠く、むしろあえて難解な概念を持ち出し読者を煙に巻くものであった。⁽⁸²⁾

こうした概念をキュビストたちやキュビズムの周辺の詩人たちに知らしめた人物は、当時ピカソやアポリネー

を認識する際のイメージ形成の過程をどのように視覚化することができるのかという問題に結びついた。また彼らは、そうした問題を検討するためにしばしば数学概念や絵画技法の基礎的な語彙を用いていた点において、西洋文化を完全に排除したわけでもなかった。彼らはむしろそうした、手元にあった身近な言語体系に、避け難く依拠していた。だが彼らはそうした語彙を使用してもなお、造形の構造を知的に模索する自らの芸術の目的が、いかに従来の西洋美術のそれと異なっているのかを説明しようとした。彼らはそのことによって、自らの試みが新しい現実の描出法を提案するもの、つまり新しい「レアリズム」であると主張したのである。

キュビズムと数学

数学概念を用いてキュビズムを説明する最初の試みとなったのは、『豊穡』（口絵15）を描いて周囲の芸術家たちの賞賛的となっていたル・フォーコニエの文章であった。彼は、一九一〇年のミュンヘン新芸術家協会の第二回展覧会のカタログ序文として寄せたテキストのなかで、独自の数学的言語によって作品に用いられた技法を解説している。実質上キュビスト自身による最初の理論的記述となったこの文章のなかで、ル・フォーコニエは「芸術作品は自然の要素に対して人間の精神が課した秩序である」と断言した後、「構成的観点から見た芸術作品」について「一般的に秩序と表現から成る構成として数値的な性質によって表されるべきである」と述べる⁽⁷⁶⁾。続いてル・フォーコニエは、点と点、あるいは面をつなぐ線の集積として、仮想的な空間における対象の量塊^{マッス}の構成技法を説明することで、イメージの数値化の手法を提案している。

周囲の批評家たちは、芸術家のこうした試みを執筆活動により支援した。ロジェ・アラールは同年十一月の記事のなかで、「美しい絵画とはまさに等価なもの、すなわち重量と数の関係の一致にほかならないのだ」と主張している⁽⁷⁷⁾。こうした数値的な概念の導入は、キュビズムの形態の合理性と理論的な新しさを主張する効果を発揮した。序章で引用したアンドレ・サルモンの『アヴィニヨンの娘たち』に関する言及のなかで、身体の問題を「数

このように、第一次世界大戦以前のキュビズムの芸術家たちや周囲の批評家にとって重要であったのは、自らの芸術が過去の偉大な芸術と同様、知的に構築されており、また精緻に分析されるに値する構造を持つものであると、鑑賞者たちに認識してもらったことであつた。ただしそれは、科学のように厳密な手続きを踏むことで実証可能な原則を導き出すものとしてキュビズムを捉えるものでもない。むしろ彼らの言葉は、数学的概念とのアナロジーで語られるような眼に見えない現実と、そうした現実の認識方法を仮説として提示し続けるキュビズムの姿勢とを、説明しようとするものであつた。

キュビズムと「概念の現実」

通常の現実のなかでは眼に見えない構造、画布の上ではじめて眼に明らかな状態にされる潜在的な現実性についての考察と仮説の提示、それは、キュビズム批評において「概念の現実」ないしは「概念のレアリスム」と呼ばれていたものに相当する。このような言葉の誕生には、自然が見せる現実性とは異なる、画布に描かれた「現実」というもののへの認識の高まりが背景として存在する。メッツアンジェは、一九一〇年に発表した記事のなかで「レアリスム」の語の大胆な再解釈を試み、「精神のなかにある」現実をピカソの作品に見出ししている。

ピカソはレアリストであると自認している。セザンヌは私たちに、光の現実のなかに息づく形態を示した。ピカソは精神のなかにある、形態のもつ現実の生命を具体的に教えてくれ、自由で可動性のあるパースペクティヴを築いた。それは、かの伶俐な数学者モーリス・プランセが、そのようなパースペクティヴから幾何学をまゐるまる詳述しているのに似ている。⁽¹⁾

続いて詩人アポリネールは、一九一二年十月十四日に発表した記事「キュビズム事始め」のなかで、キュビズムを「視覚の現実ではなく、^{ヴイジョン}概念の現実から借りてきた要素によって新たな総体を描く芸術」と定義する。⁽²⁾ アポ

ル、マルセル・デュシャンらと親交を深めていた数学者モリス・プランセであった。同世代の芸術家たちへの彼の影響力は、メッツアンジェの記事「キュビズム覚書」のなかでも証言されている。⁽⁸⁵⁾

キュビズムの画家たち自身もまた、キュビズムを数学とのアナロジーで捉えつつも、数学と芸術を実践の場において明確に区別するべきとしていた。グレーズとメッツアンジェは一九一二年の『キュビズムについて』のなかで、「幾何学は科学で、絵画は芸術だ。幾何学は測定し、絵画は味わう。一方の絶対は他方の相対である」と述べている。批評家モリス・レイナルもまた、一九一三年の記事のなかで、キュビズムにおける「四次元」の概念の影響が実際の科学とは異なる方向で生かされており、幻想的なオカルト主義の実践とも一線を画すものであることを強調している。⁽⁸⁶⁾

「数」や「四次元」に続いて導入される数学的概念が、「黄金比率」である。一九一二年十月にキュビズムの芸術家たちによって開催された『セクシオン・ドール（黄金比率）』展はその最初の表明であった。⁽⁸⁶⁾このときに出版された冊子『セクシオン・ドール』のなかで、アポリネールは、キュビストたちが「黄金比率」という、古代より理想の比率として考えられてきた概念に関心を示していたことに言及している。⁽⁸⁷⁾この理論は、十九世紀にはアドルフ・ツアイジングやシャルル・アンリをとおして独仏の芸術家のあいだにひろまっており、⁽⁸⁸⁾キュビズムの芸術家たちもこうした知識をもとに一九一二年の展覧会のタイトルを決定したのである。

ただし『セクシオン・ドール』展の企画者のひとりジャック・ヴィヨンがドラ・ヴァリエールとの対談のなかで語ったところによれば、『セクシオン・ドール』展の企画者たちは、古代ギリシャの黄金比率については一切知らず、むしろレオナルド・ダ・ヴィンチの『絵画論』から展覧会の着想を得ていた。⁽⁸⁹⁾また「黄金比率」とは、彼らにとって「絵画を描く前に考え抜かなければならない」という主張以上のものではなかった。こうした述懐からもまた、数学的な概念は、制作の実践の場ではなく、むしろキュビズム作品を言語的に説明する際の、眼に見えない現実を意味する象徴的な要素として用いられていたのだと言うことができる。

のなかで次のように書いている。

見たものをまねる欲求は、科学的探究においていまなおときとして不運な結果を招くことがあり得る。幾多の例があるが、ここではびつたりの一例をとりあげよう。イカロスは空を飛びたいと思ったとき、鳥の真似をした。これは誤りであったが、彼は科学者ではなかったのだから許されもしよう。それでもなお天を飛翔する問題に没頭した多くの研究者たちが、これと同じ方法で組織的にこの問題を解こうと試み、わが近代において「クレマン・」アデルが、彼の場合には羽ばたく翼の方式を主張してこの誤りを繰り返した。鳥のように空を飛ぶために必要だったのは、鳥のような翼ではなくてねじれのある木片「プロペラ」だったのだから、真理を探究する試みには単に自然を模倣するのではなく別の探究もすべきなのだ。⁽⁹⁵⁾

対象の構造へと注意を促すこの見解は、ただし、現実の事物を一切描かないということを主張しようとするものではない。レイナルがキュビズムの試みとして主張しているのは、現実の事物から発して、眼には見えない地平に到達することである。その具体的な方法としてレイナルが提案するのは、対象を展開した図面のように、ある具体的な対象を複数の角度から見て統合する技法である。それは固定された視点から見た本物らしく見えるイメージからは遠ざかるが、展開図でしか把握できないような認識上の地図を提供してくれる。このとき概念が提供するものは、「私たちに、対象をそのすべての形態において知らしめ、ひいては私たちが見ることでできないような対象をも知らしめる」ための「手段」にほかならない。⁽⁹⁶⁾こうして、「もし画家が対象をあらゆる次元から描写することに成功すれば、彼は眼で見た次元にのみしたがって描かれた作品よりもさらに高い次元の秩序を持った組織的な作品を達成することになる」⁽⁹⁷⁾。

カーンワイラーもまた、このような作図的な現実性を、ピカソのキュビズムの生み出した真の芸術的成果であると捉えている。カーンワイラーは、『キュビズムへの道』（一九二〇年）で次のような逸話を紹介している。

リネール曰く、この「内的な現実」とも言うべきものはすべての人間が感じることのできるものであり、それは、「例えばなんらかのやり方でそこにおかれた椅子が、つねに四本の脚と座部と背もたれを持っているということ」を考えだすのに、教養のある人間である必要は実際のところない」と似ている。それは「見られた現実」ではなく、「考えられた現実」なのであり、例えばある物体（アポリネールの例で言えば椅子）を、見るまでもなくそれとして考えることのできる能力（先の引用では四本の脚と座部と背もたれを持つ形状）なのである。アポリネールによれば、キュビスム絵画においては、こうした「概念の現実」は、幾何学的な次元での「本質的な現実」に相当する。

ピカソ、ブラック、メッツアンジェ、グレーズ、レジェ、ファン・グリスらのキュビスム絵画は、アンリ・マティスの才気を挑発した。本質的な現実を偉大なる純粹さによつて表現しようとした彼らの絵画の幾何学的な側面に激しく驚いて、マティスはキュビスムというこの道化た言葉⁽⁹⁾を發し、この言葉はあつという間にちまたに出回ることとなつたのだ。

「概念の現実」を表現するために、画家は本質的な現実を知る必要がある。数学的な概念がキュビスムを説明する文章のなかで比喩的に利用されたひとつの理由もまた、この必要性に関わっている。つまり、数学者が自然のヴェールに隠された幾何学的な世界を考案することができるよう、キュビスムの芸術家は、自然の対象に現れていない「現実」を考案し表現する者として捉えられたのである。

J・M・ナッシュが一九八〇年に發表し、いまやキュビスム研究で古典となつた論文「キュビスムの本質——対立する諸説明に関する研究」のなかで明らかにしているように、キュビスム批評においては、物事の本質や真実を知る必要性が繰り返し主張されてきた。⁽¹⁰⁾そしてそれは、眼に見える世界には現れていないもの、自然のなかの対象とは異なるものでなければならなかつた。モーリス・レイナルは「概念^{コンセプション}と視覚^{ヴィジョン}」と題された一九一二年の記事

ルールの理論や、それを実践にうつした新印象派の技法のことを意味しているわけではない。それはむしろ、キュビズムの理論においては、新印象派の実践的な技法におさまらないような「純粹絵画」を実現する概念として使用された。つまり「同時対比」という言葉自体は、シュヴールの理論から引用されているにもかかわらず、キュビズムを説明する文章のなかでは、元来の意味とは異なる、キュビズムの実験に即するような独自の理論を築くための語として使用されたのである⁽¹⁰⁾。

フェルナン・レジェは、「概念のレアリズム」という着想を、より造形的な実践に即して展開した画家であった。レジェの一九一三年の記事「絵画の起源とその再現的価値」のなかでは、「概念のレアリズム」は、もはや幾何学的認識には限定されていない。それは描く対象とは完全に切り離された、絵画を構成する色彩や形態といった要素として捉えられる。レジェはまず、「作品のレアリズム的な価値は、いかなる模倣的性質ともまったく無関係である」と主張し、自身の言うレアリズムという言葉が通常の用法とは異なること、「レアリストという語を、故意にもっとも厳密な意味において使用している」ことを主張する⁽¹¹⁾。こうしたレアリズムの再解釈の試みは、先に引用したメッツァンジェの一九一〇年の記事に影響を受けたものであろう。だがレジェの手法はより過激だ。彼は「現実」という概念を、絵画におけるもっとも根源的な造形言語にあてはめる。彼が定義するところによれば、「絵画のレアリズムとは、造形の三大要素すなわち線、形態、色彩の同時的^{オールド・ファッション・レアル}配置である」⁽¹²⁾。線、形態、色彩という要素を絵画における本質的な現実とみなすレジェは、次いで、「視覚のレアリズム」から離れていくような、印象派以降と組まれてきた「概念のレアリズム」について言及する。

彼ら「印象派」の作品がいまだに有しているような主題の模倣は、それゆえ変化を得るための口実、すなわちテーマなのであり、それ以上のなものでもない。印象派のひとびとにとって、赤い絨毯の上の緑の林檎は、二つの対象のあいだの関係ではなく、緑と赤の二つの色調間の関係を意味する。

彼「ピカソ」にとつてもっとも重要な問題とは、かたちをわかりやすく示すこと、三次元的なものと、三次元的な空間におけるその位置とを、二次元的な平面の上に描写することであつた。事実、彼はかつてこんなことを言っている。「例えばラファエロの絵で、鼻の先から口までの距離を測ることは不可能である。でも私はそれができるように絵を描きたい」。

カンワイラーは、このようなピカソの「新しい方法」が、「物体を描写するときの幾何学的デッサンとある種の共通点を有する」ものであることを同書のなかで述べている。というのも、両者は「二次元的な平面に、二次元的な物体を描写」し、「対象を一定の視点からだけ見るのではなく、必要とあればいくつもの方向から、上から、下から見てこれを描写する」という共通の目的を持つものであるからだ。

「現実」の概念は幾何学的な素描のみにとどまらず、自由な色彩の使用法にも適用された。アポリネールは、一九一二年十二月には「現実——純粹絵画」と題した論考を『ソワレ・ド・パリ』誌に発表し、ロベール・ドロネーの最新の絵画的实践を「純粹絵画における現実の構成」と説明している。この頃ドロネーは、街の風景から得た印象を多彩な色で表現する試みを行っていた。こうした作品では、教会の先端など街の建築物の構成が暗示されてはいるものの、どのような具体的な対象を描いているのか、どのような空間を描いているのかなどは非常に曖昧にしか表現されていない（口絵20）。ドロネーは、細部描写を犠牲にして色のひろがり調和とを表現するこのような試みのことを、しばしば「同時対比」という言葉で表現した。同時代のアポリネールもまた、それを受けて、同時主義シムルタニスムという呼称をドロネーの作品にあてはめている。「同時対比」という言葉の由来は、十九世紀の科学者ミシェル・ウジェーヌ・シュヴールが一八三九年に発表した理論『色彩の同時対比の法則とこの法則にもとづく配色について』である。ただし美術史家ジョルジュ・ロッキも指摘するように、厳密に言えば、ドロネーらキュビズムの芸術家たちが使用した「同時対比」という語は、網膜上における隣り合う色彩の融合というシュヴ

「絵画における新造形主義」のなかで、モンドリアンは「抽象・現実」⁽¹⁰⁾という概念を提案している。

新造形主義におけるこうした出会いを経てはじめて、第二次世界大戦後のサロン・レアリテ・ヌーヴェルにおける「抽象芸術とはなにか」という問いかけの背景が整うこととなる。一九四八年のレアリテ・ヌーヴェル宣言では、「非形象的で非具象的な抽象芸術とはなにか」という問いに対し、「絵画にとつては、線や形態、表面、色、それらの相互的關係によつて活気づけられた平面ないしは空間であり、彫刻にとつては、光を踊らせる平面や中身のつまつたもの、空洞により活気づけられたヴォリュームである⁽¹¹⁾」という答えが出されている。このように、キュビズムにおいて開始された「レアリズム」への新しい問いは、眼に見える現実から眼に見えない真理に至るまで、また幾何学という概念的なイメージから絵の具という物質性に至るまで、芸術における「現実」の複数の次元の考察を可能にしたのである。

こうした流れのなかでは「自然」の定義もまた必然的に増殖することになる。アポリネールは一九一七年の対談のなかで、「自然主義」とは異なる方法で「自然」を描くことを「超自然主義」と名づける。

オルフィズムないしは超自然主義^{シュルレアリスム}、つまり単なる写真的な自然主義ではないもののなかに、自然であるところのもの^{トシュヴリスム}、それは眼に見えるものでさえあるし、思いもかけない、不測の、情け容赦なく歓びに満ちた驚異のうちにあるこの自然を含むものでもある⁽¹²⁾。

「オルフィズム」とは、アポリネールによればキュビズムの一種であり、「視覚的現実からとりいれたものではなく、芸術家自身によつてまると創造され、力強い現実を授けられた諸要素により新しい全体像を描く芸術⁽¹³⁾」である。またここでアポリネールが「超自然主義」と呼ぶ性質は、後にこの詩人自身によつて「シュルレアリスム」⁽¹⁴⁾（超現実主義）という言葉に置き換えられることになる。ロシア人のセルゲイ・ディアギレフ率いるバレエ・リュス（ロシア・バレエ団）が一九一七年に上演しピカソが装飾を担当した演目『パラード』のパンフレット序文のなか

この真理が現代の芸術作品に公式化されたときに、現在の運動が必然的に生み出されたに違いない。私は特にその時期のフランス絵画にこだわりたい。というのは、私が思うに、まさにこのときに、絵画の二大概念、すなわち視覚のレアリズムと概念のレアリズムが出会い、その第一のものが、印象派のひとびとに至るあらゆる古い絵画を含むその曲線を完了し、その第二のもの、すなわち概念のレアリズムが印象派の人びとによりはじまったのだ。

第一のものの「視覚のレアリズム」は、すでに述べたように、対象や主題や、いまでは否定的で非レアリズム的と考えられる遠近法的手段を必要とする。

第二のものの「概念のレアリズム」は、このようなわずらわしいお荷物を一切無視するものであり、多くの現代絵画のなかで実現されている。

印象派の画家のなかのひとりセザンヌは、古い絵画において何が不完全かを十分理解していた。彼は、新しい色彩にしっかりと適応しながら、新しい形態と素描の必要性を感じたのだ⁽¹⁰⁾った。

レジェの描き出した近代芸術の歴史のなかでは、絵画は線や形態、そして色彩から新たな現実を構築し、「概念のレアリズム」を志向する。最後にレジェは、こうした「近代的概念」が「何人かの見る眼を持った人にしか通用しない一時的な抽象⁽¹⁰⁾」ではないことを強調する。したがって、ここでの「レアリズム」という言葉は、絵画平面上の問題を、本書序章で触れたアカデミズム絵画の理念的・観念的な「抽象」と区別しながら、実践的な法則としてうち立てるために用いられているのだ。このように、レジェにおける「概念のレアリズム」は、もはや高度に知的な理論を想起させる必要すらない。それは色と線という絵画の諸要素から成る現実^{レアリテ}を希求するものなのだ。

主題や形而上学的思弁に関わらない絵画上の造形的言語のなかにひとつの現実のかたちを見出すこうした行為を「抽象」という言葉で表したのは、モンドリアンであった。一九一七年の『デ・ステイユ』誌に掲載された論文

は、少し時代を遡り、十九世紀のレアリズムおよび自然主義の美術批評における「現実」をめぐる言説を確認しておく必要があるだろう。

3 キュビズム以前の「現実」への問い

十九世紀のレアリズムと自然主義

レアリズムや自然主義の芸術が十九世紀後半のフランスで非常に多様な様相を見せていたことは、すでにリンド・ノックリンやガブリエル・P・ワイズバーグ、リチャード・トンプソンらにより明らかにされている。⁽¹⁶⁾ この多様性は、ひとつには「自然」という用語の多義性にも起因するが、他方では十九世紀のレアリズムにおいて問題とされていたものが、眼に見えるものの素朴かつ客観的な模写ではなく、個性をカンヴァスに投影する主観的な芸術家のまなざしだったことにも由来する。

例えば画家ギュスターヴ・クールベは、一八五五年の個展のパンフレットに寄せた文章の一節で「風習、思考、私たちの時代の側面を、私の鑑賞にしたがつて伝える存在であること」⁽¹⁷⁾を信条として掲げているし、エドモンド・デュランティもまた、「レアリズム」と題された論文のなかでクールベを擁護しながら、「レアリストというものはそのヴィジョンにおいて完全に独立しており、事物の前で抱く感覚を、彼の自然にしたがつて、彼の氣質にしたがつて表現する」⁽¹⁸⁾ものだ主張する。詩人シャルル・ボードレーは「一八五九年のサロン——諸能力の女王」のなかでその必要性を繰り返している。

芸術家、それも真の芸術家、真の詩人であるなら、自ら見るところ、自ら感ずるところにしたがつてしか描い

で、彼はこの舞台に「ある種のシュルレアリスムが生じている」と述べている。それは「新精神の一連の表出の出发点」であり、「かならずやエリートを魅了するだろうし、世界の歓喜のなかで上から下まで諸芸術と諸風俗を変えてしまおうとしている」⁽¹¹⁾。なかでも「ピカソの装飾とキュビズム風のコスチュームは彼の芸術のレアリスムの証」であるとし、「眼に見えるすべての要素と、それ以上の何ものか（こう言って良ければ、ときには対象の直裁的な側面を表現することを意図的に諦めながら諸矛盾を和解させようとする全体的な図式化）」とを抱き込んだある種の分析「総合」を実践するものである点で、オランダ絵画やシャルダン、印象派の絵画のレアリスムを凌駕するのだと賞賛する⁽¹²⁾。

アポリネールにとつての「シュルレアリスム」とは、彼がキュビズムのなかに見出した「概念の現実」と同様、現実の外見を模倣せずに、その概念的構造を具現化したものにほかならない。一九一七年に書かれた『ティレジアスの乳房』の序文では、彼は「シュルレアリスム」を説明するために、「人間が歩行を模倣しようとした際に、脚には似ていない車輪をつくり出した」例を挙げている⁽¹³⁾。周知のとおり、こうしてアポリネールが生み出した「シュルレアリスム」という語は、やがて一九二四年に詩人アンドレ・ブルトンが発する「シュルレアリスム宣言」のなかにふたたび見出されることになる⁽¹⁴⁾。

このように、同時代の美術批評や芸術家自身の織り成す言説のなかで、キュビズムにおける自然の事物の単純な模倣の否定は、幾何学や純粹色により「概念の現実」を描くという着想へと導かれ、数学とのアナロジーで語られるようになる。こうしたなかで、キュビズムの幾何学は、さまざまな地域や時代の芸術との構造的な連続性を暗示するものとして機能しながらも、同時に彼らの新しい芸術表現を支える道具としての位置づけも与えられたのである。

ところで、キュビズムの理論や法則について考えるうえで、なぜ「現実」や「レアリスム」がなおも問題とされたのだろうか。キュビズムの理論において「現実」という言葉が使われるようになったこの背景を理解するために

個性的であることを芸術家に要請する。一八六五年に発表した論文「ブルードンとクールベ」のなかでは、「芸術作品はある気質をとおして見られた被造物の一隅である」という有名な定式を表明している。⁽¹⁰⁾ ゾラは、翌年の文章「芸術家としてのH・テーヌ」のなかでは、当時フランスの国立美術学校で美術史を教えていたイポリット・テーヌに賛同を示すことで、画家の個性にしたがって表現する重要性について述べている。ゾラによれば、テーヌは、「対象を現実そのままに模倣」しないこと、「多様な部分のあいだの、ある特定の関係を押さえながら現実を複写」すること、そして「本質的特徴を際立たせるべく、修正をほどこす」ことのうちに優れた芸術作品の条件を見た。⁽¹¹⁾ ただしこうした修正は、「おさだまりの美の法則」によってではなく、「人間の表現行為の絶対的自由」により実現されなければならない。ゾラは次のように続ける。

ここでとり決められているのは、芸術家は自然を前にしてそれを解釈しつつ複写するということ、芸術家とはおのれの眼にしたがう多かれ少なかれ現実的な存在だということである。一言で言えば、芸術家の使命とは、おのれの眼が見たままに、特定の細部を基盤にして、対象を新たに創造し、それを我々に提示することなのである。私自身の言葉で言い換えるならば、こう言えるだろう。芸術作品とはある気質をとおして見られた被造物の一隅なのだ、と。⁽¹²⁾

こうした見解をさらに発展させ、「芸術の現在」と題された同年の別の記事のなかでは、ゾラは、誰にとっても同じ自然を普遍的性質、人間の気質をひとにより異なる相対的性質と結びつけながら、両者の結合のなかから真に個性的な芸術が生まれることを主張する。まず彼は、ひとつの作品のなかに、「一定でつねに同じである」ような「自然という現実的要素」と、「無限に可変的」な「人間という個人的要素」があると⁽¹³⁾する。後者は「気質」に相当し、絵画に多様な個性を与えることで、それが「ただの写真」になってしまうことを回避する。ゾラはこうした立場から、「現実のものを気質に従属させる」ことの重要性を主張する。彼にとって、芸術家が追求すべきものは、

てはならない。彼は實際に、自分自身の自然に忠実でなければならぬ。いかに偉大な人であろうと誰かほかの人の目や感情を借りることは、死のごとくに避けねばならない。というのも、そんなことをすれば、彼が私たちに与えるであろう産物は、彼自身との関連において、現実^{レアリテ}ではなくて、嘘となるであろうからだ⁽¹⁹⁾。

このように主張するボードレールにとっては、「現代生活の画家」と題された文章に記されているように、「すべてを新しさのうちに見」て、色彩や形態を貪り吸い込む子供の無垢なまなざしこそが、「自ら感ずるところにしたがう理想的な存在であった⁽²⁰⁾」。そうした子供のまなざしを、ボードレールは挿絵画家コンスタンタン・ギースのなかに見てとっている。ギースは、都市を遊歩し群衆を観察し、夜になると「自分のテーブルの上に身をかがめて、先ほど事物の上に注いでいたのと同じ視線を一枚の紙の上にするどく投げ、鉛筆、ペン、あるいは絵筆を剣のように振るい、グラスの水を天井にほとばしらせ、シャツでペンをぬぐい、まるで影像が自分から逃げていくのを怖れているかのように、大急ぎで、いきおい激しく、活発に動き、ひとりでいながら喧嘩腰で、われと我が身を小突き回している⁽²¹⁾」。このように、剣を手に闘う英雄的な姿に重ねられているのは、狂気とも言える芸術家の情熱である。その狂気にしたがって表現される事物は「紙の上に、自然のかたちでまたそれ以上のものとなって、美しくもまた美しい以上のものとなって、特異な姿に、作者の魂と同じように熱烈な生を吹き込まれて、生まれ変わる⁽²²⁾」。ボードレールによれば、このように「自然からファンタスマゴリーが抽出」されるなかで、「記憶がいっぱいにしよいこんでいたすべての材料は、たがいに分類し合い、整理し合い、調和しあつて、さらには、一種子供じみた知覚の結果であるような否応無し⁽²³⁾の理想化、すなわち純粹さがきまわつて鋭敏となり魔術的となった知覚の結果であるような理想化を被る」のである。ボードレールはここで、現実の観察から出発しながらも、純粹な子供の感性によって、現実にはあり得ないような理想化を施してしまうことすら称揚している。

自然主義の旗手エミール・ゾラもまた、その美術批評をとおして、主観的な知覚や感情に忠実であること、また

日まで』のなかで、「表現の知識、総合の能力、尊大なヴィジョンと寛大な思考によつて、ドーミエは最近の心理学的描写の先祖だつたのだと考えられることだろう」としたうえで、以下のように「特徴主義」という用語を「レアリスム」の代わりに提案する。

それ「十九世紀のレアリスムの歴史」は、眞実と自然からの学習とをひたすら強く望むことから始まるのである、この願望はずつと昔の巨匠たちが感じたことのあるものだったが、マネとドガからの刺激を受け、「レアリスムは」現代小説を支配している心理学的記述にしたがおうとする努力により吹き込まれた、まったく新しいヴィジョンとなる。レアリスム、という言葉は、特徴主義という言葉に道を譲る。そこではもはや、うつしとすることは問題にされないし、事物や生物の多少とも懸命な模倣も問題にされない。問われているのは、彼らの精神による解釈であり、また感情の美を追求することなのである。それは混じり気のない調和を見ることがから生まれる感情とは反対のものだ。それは、要するに、静かな芸術に対する、ダイナミックな芸術の問いなのである。そして、まさにこのようにして、変質させられ変形させられたレアリスムが、アンチミスムと混ざり合ひ、アカデミックな芸術よりもより現実的な精神性を含むことができるようになる。

ここで「現代小説」として言及されているのは、ゾラを代表とする自然主義文学にほかならない。モークレールは、自然を観察する「眼」のみならず、対象の内面の心理、眼に見えない眞実をも追い求める洞察力によつて、より「現実的な精神」を与えられた芸術として、マネやドガの作品を捉えているのである。

ただし、ゾラやモークレールが主張したような自然の観察や眞実、芸術家や対象の心理的感情といった要素は、印象派の絵画が抽象的な表現と関連づけられていく過程においては、それほど重要視されていない。重要な意味を持ったのは、ゾラがマネの作品に認めたような、絵画を覆う絵の具という「素材主義」的な解釈であった。カンディンスキーは一九一三年に出版した回想録のなかで、モネの《積みわら》のなかに「予想だにせぬパレットの

「絶対的で永遠なるひとつの真実」ではなく、「我々の身体から作品の美が滲み出る」ような芸術、「人間の分泌物」に喩えられるような芸術なのであった。⁽¹⁰⁾

ここで重要な役割を与えられているのは、自然を捉えようとする芸術家の「眼」による観察である。同じ年に出版された記事において、ゾラはエドゥアール・マネが「対象の正確な観察にしたがつて」作品を描こうとする芸術家であり、「その主題を大きな色のひろがりとし力強い対比によって眺め、見たままにひとつひとつものを描いた」この芸術家の誠実さを讃えている。⁽¹¹⁾ マネが現実を観察することで、対象の持つ主題ではなく「大きな色のひろがり(circles)と力強い対比」という絵画的な要素を発見したのだとするこの解釈は、革新的なものである。こうしてゾラは、対象として現れてくる自然や現実と、絵の具が実現するような「素材主義」との、芸術家の誠実なまなざしをとおした結びつきを主張しているのである。

ゾラが重きをおくような、眼による正確な観察は、「現代生活の画家」のなかでボードレールがギースのなかに認めていたような、芸術家の夜のアトリエでひそやかに、しかし熱狂的に花開く記憶の作用とは異なっている。ゾラにとって芸術家の知覚は、闇のなかの狂気に誘われる魔術的なものではなく、陽の光に照らし出された科学的なものでなければならぬ。ゾラは一八八〇年に発表した文章「サロンにおける自然主義」のなかで、「真実を希求して新たな一步を踏み出し、アトリエの偽りの光ではなく現実の陽光のもとで主題を捉えようとしている」印象派の画家たちについて、「科学者や物理学者と同じように、現象と同じ条件におのれの身をおき、現象の原因へ遡行しようとしている」と述べる。⁽¹²⁾

ゾラの提案した科学者とのアナロジーを受けつつ、批評家カミーユ・モークレルは印象派が描き出す風俗画や現代生活の情景のなかに心理学者としての洞察力を認めることになる。彼はそうした洞察力を、オノレ・ドミエのカリカチュアに認められるような、ひとつの内面を捉え、特徴を強調し描出する手法として捉えている。彼は、一九〇三年に英語で出版した著書『偉大なるフランスの画家たちとフランス絵画の発展——一八三九年から今

た。しかしドルジュレス自身が後に種明かしするところによれば、作品を描いたのはドルジュレスではなく、彼が知人から借りてきたロバであつた。ドルジュレスはこのロバの尻尾に筆を結びつけて作品を描かせたのである。ことの真偽はさだかではないが、いずれにせよドルジュレスは、こうした逸話の創出をとおして、印象派風の風景を描くためには、アカデミックな技術どころか、もはや自然を観察する必要すらなく、ただ動物的な衝動にしたがつて無作為に筆をふるえばいいのだと暗に主張しているのだ。⁽¹⁵⁾ こうして《かくてアドリア海に陽は沈みぬ》は、印象派の「瞬間的な印象によつて自然を捉える」⁽¹⁶⁾ 技法のパロディーであると同時に、そのような技法を超越した地平に抽象表現主義の誕生を予見させるような重要性を持つようになる。実際に後の研究で、モネの《睡蓮》連作とジャクソン・ポロックのドリッピングの絵画とのあいだの、中心のないオールオーバーな絵の具の配置という共通点のなかに、印象派から抽象表現主義へと至るひとつの道筋が指摘されるようになる。⁽¹⁷⁾

他方で私たちは、レアリスムから印象派に至る芸術を語った十九世紀の一連の美術批評のなかに、「素材主義」的解釈以外にもキュビズム批評の語彙を準備した、あるひとつの重要な要素を見出すことができる。それは、自然が芸術家に認識される際に非常に多様な形式をとりうるということ、また現実の表現が多様な形式を持つにもかかわらず、真実や普遍といった概念としばしば関連づけられてきたことである。このために十九世紀のレアリスムおよび印象派批評においても、自然から「真実」なるものを抽出する能力が問われることになる。ゾラは「サロンにおける自然主義」において、印象派を科学者に喩える際に、眼による観察の結果「現象の原因へ逆行」しようとする芸術家の試みについて触れていた。モークレールは、「精神的な現実」へと至る鍵が、ゾラの自然主義文学に見出せるような、心理を読みとり特徴的に捉えるある種の洞察力であると主張する。こうした傾向は、キュビズムにより再解釈された「レアリスム」のなかで、「概念」という要素が重要な位置づけを担っていたことと重なるものである。

たしかに、こうした比較によって、ただちに両者の違いが浮かびあがってくるのも事実である。キュビズムをめ

力」を見てとっている。⁽⁴⁾ 序章で引用したレジェの一九一三年の論考「絵画の起源とその再現実的価値」のなかでも、主題よりも絵の具の配合と配置こそが印象派の関心の中心にあったのだと主張されている。

印象派の作品はカンヴァスに塗られた絵の具であるという考えを、作家ロラン・ドルジュレスはある種のパフォーマンス・アートをとおして突き詰めている。ドルジュレスは一九一〇年のサロン・デ・ザンデパンダンに、モネの《印象（日の出）》（図6）を想起させる題名を冠した《かくてアドリア海に陽は沈みぬ》（図7）を出品し



図6 クロート・モネ《印象（日の出）》1872年 パリ マルモラン美術館

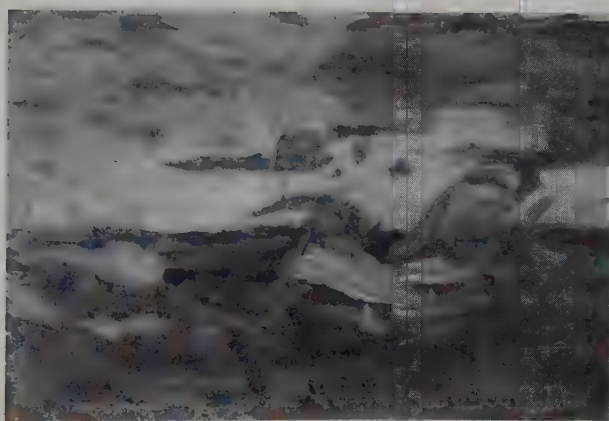


図7 ジョアシム＝ラファエル・ボロナリ（ロラン・ドルジュレス）《かくてアドリア海に陽は沈みぬ》1910年 ミリー・ラ・フォーレ・ホール ベネチア文化空間

とどのように類似しており、また正確にはどの点において異なっているのかという点に関しては、従来の様式論の枠組みを乗り越えながら、芸術家たちの芸術論を丹念に繙き新たに論じていく必要がある。

こうした問題意識にもとづくならば、ゾラやモークレールの批評における「現実」と「真理」、「概念」との結びつきが、キュビズムへ受け継がれつつ、「眼」による観察を介在させずとも「現実」を捉えることが可能であるという発想を生み出すに至った経緯を理解する必要があるだろう。とりわけこの章の最後では、十九世紀のレアリスムからキュビズムにおける「概念のレアリスム」への流れの中腹に位置する思想として、ナビ派の画家モーリス・ドニが提唱した「装飾」の理論に注目しよう。

ドニによる「装飾」の理論とキュビズム

モークレールが特徴主義と呼んだ「精神による解釈」による「変形」の理論にもっとも近い主張を行ったと考えられる同時代の理論家は、モーリス・ドニである。ドニは、芸術作品における対象の「変形」には、主観的なものと客観的なものがあるとする。一八九五年に雑誌『ラ・プリュム』に掲載されたアルマン・セガン展に関する記事のなかで、ドニはピュヴィス・ド・シャヴァンヌやマネ、クールベという三人の先駆的な画家たちが実践しているものが、「主観的変形」という、「気質をとおして見られた（自然）であると同時に、（客観的変形）」⁽¹⁹⁾という、「彼らの想像力を装飾の永続的法則に一致させる」ものであると論じている。このうち、「客観的変形」という言葉によって説明されている前者の「主観的変形」が、ゾラの自然主義を要約する有名な定式から着想を得ていることは明白である。

他方で、このドニの「主観的変形」と「客観的変形」の定義は、きわめて特異なものである。まず、フランスでかたちのゆがみやひずみを意味する否定的な語であった「デフォルマシオン」を、芸術家の創造性の表出として肯定的に扱っている点に、その新しさがある。それは現実の形態から出発しながら、それらをゆがめ、解体する行為

ぐる言説のなかでは、明らかに、ゾラの美術批評で重んじられていた「眼」の役割は重要視されていない。反対にキュビズム芸術にとつての真実とは、自然のなかではヴェールに覆われ眼には見えないものとして捉えられている。

しかし、先に引用したモークレールの一九〇三年の文章のなかではすでに、「精神による解釈」によつてレアリスムが「変質させられ変形させられ」、「アカデミックな芸術よりもより現実的な精神性」が実現されるという見解が示されており、かならずしも眼による正確な観察と模倣が「現実」の実現の必要条件として挙げられているわけではない。当時はすでに、レアリスムの造形言語をとりいれた絵画が公共建築の壁面に利用され、アカデミックな様式とレアリスムの様式の折衷が進み、レアリスムと呼ばれる作品の様態はますます多様化していた。⁽¹⁸⁾こうした状況を背景としてこそ、モークレールは、レアリスムにおける複数の「現実」、彼の言う「特徴主義」でしか描き出せないような「現実」もありうるのだということを、主張しようとしたのだと考えられる。この「複数の現実」という発想は、キュビズムにおけるレアリスムの再解釈の試みと共通する。

「自然」とはなにか。「現実」とはなにか。こうした十九世紀のレアリスムの問いは、やがて「現実」と自らとの関係はなにかという問いへと向けられ、さらには「客観性」と「主観性」、世界と個人との関係についての考察へとたどり着くことになる。実のところ、芸術をめぐる言説におけるこうした問いの展開の軌跡は今日まで明確に示されてこなかった。というのも、このような問いがキュビズムやシュルレアリスムといった異なる芸術運動の境界を超越するものであったにもかかわらず、従来の美術史研究においては諸運動の対立が強調される傾向にあったからである。つまり、自然主義には自然主義の時代の、キュビズムにはキュビズムの時代の、シュルレアリスムにはシュルレアリスムの時代の異なる現実が存在し、それらが先行するものとの断絶によつて成り立っていたとする見解がこれまで一般的であつたのだ。たしかにそうしたレアリスムの複数性は、二〇世紀美術をつらぬく非常に重要な問題系である。だがそうした際に問題にされる「現実」への問いの立て方、「現実」の捉え方が、先行する運動

すべての美しい作品は主観性と客観性のあいだ——芸術家としての私たちの感覚能力によりとりあげられた自然の理想と、私たちの理性が知っている現実のあいだ——の、一定の均衡を含んでいる。例えば、人間の身体に応用されたとき、主観的な変形と客観的な変形という二つの変形（これらの変形は、芸術の観念を還元したものである）は、本物らしさと有り得ることを感じることで規定される。人間の典型に関する知識は、ミケランジェロやアングル、そしてドガのような変形家^{デフォルム・ストリール}に、調和のとれたロジックから独自の典型を創造することを可能にさせている。そのロジックは大変よく調和しているために、私たちは彼らの現実を簡単に信じ込んでしまうのだ⁽¹⁴⁾。

ドニにとって、このような私たちのゆがみは、ミケランジェロやアングルのような過去の巨匠にも、ドガのような同時代の印象派画家にも認められるものであり、こうした要素こそがドニを含む同時代の芸術家たちの作品と過去の傑作とに共通する「普遍性、絶対という特徴⁽¹⁵⁾」なのであった。続けて彼は次のようにこのつながりを記述する。

したがって、新しい秩序とは、私たちが予見し、すでに見たように一八九〇年の経験と理論とがアナキーそのものから生み出したもののだが、つねに知覚が存するような基盤に根ざす諸能力を支配する体制に依拠している。この秩序は、特殊な感覚^{サージュン}から生じ一般的な理性へと進む。芸術作品のモチーフを求めるのは、まさに個人的な直観において、これこれの魂の諸状態と、そうした諸状態を必然的に伝えるべきこれこれの造形的記号の関係性と均衡の、自然発生的な統覚においてにほかならない。このような類の〈象徴主義〉は、古典的な方法論と相容れないものではまったくない。むしろ古典的な方法論を刷新しそこから驚くべき発達をもたらすのだと考える点にその新しさがある。そして、非常に客観的な芸術、非常に一般的で非常に造形的な言語、要するに古典的芸術を、人間の魂のもっとも主観的で、もっとも繊細なものうえ、私たちの内的生活のもつ

であるが、同時にそのことによって現実に存在する対象に新しい形態を付与し、「現実」の概念を再構築する試みでもある。それは、芸術家の手によつてはじめて可能となるような、世界の新しい見方を提供する創造的プロセスとして捉えられているのである。したがって本書でも、一般に否定的な意味を持つ「歪曲」ではなく、より中立的な意味を持つ「変形」という言葉を訳語として用いる。

加えて、これらの語法における「主観」と「客観」の定義もまた独自のものである。その特異性を理解するために世紀末に象徴主義の詩人として活躍したアルベール・オーリエの言説と比較してみよう。オーリエは、一八九一年の記事「絵画における象徴主義、ポール・ゴーガン」のなかで、「理念的」、「象徴的」、「総合的」、「主観的」、「装飾的」の五つを今後展開していくべき芸術の特質として挙げて⁽¹⁰⁾いる。そして「主観性」と「装飾性」とを結びつけ、そこから自然主義を排除している。このようなオーリエに對し、ドニの「主観的変形」は、ゾラの定式を排除するどころか考察に内包したうえで、十九世紀のレアリズムをめぐる議論が元來根ざしていたような「主観性」の所産から「装飾」というものを完全に区別するために、後者を「客観性」の所産として捉える。かたちの解体を「主観」と「客観」の問題として捉えることによつて、ドニは、直観と個性による自然の理解へと向かう態度と、自然とは無関係に「装飾の永続的法則」へと向かう態度を、イメージの形態を変形させてしまうような芸術家の認識に関する二つの異なる様態として考えるのである。

ドニは、一九〇九年の論文「ゴーガン、ヴァン・ゴッホから古典主義へ」のなかで、ふたたび「主観的変形」と「客観的変形」をとりあげている。彼によれば、この二つの要素はいずれも近代絵画の発展にとつて重要であり、両者を協働させることによつて、自然の単なる模倣から抜け出し、「私たちの感覚能力のあらゆる状態」を伝える「客観的な調和」へとたどり着くことができる⁽¹¹⁾。このようにして、「芸術は、模倣になつてしまふ代わりに、自然の主観的変形となる。『……』客観的変形は、今度は、すべてを〈美〉のなかにうつすことを芸術家に強いる⁽¹²⁾」。さらにドニは、次のように続ける。

することができ。まず、レアリスムや自然主義の言説において、眼で捉えられた現実が、芸術家の個性をとおして多様に表現されうることが主張された。次に、眼で捉えられ主観的に翻案する営みとは対立する要素として、理性や法則により自然を翻案した「現実」という要素も考えなければならぬことが、ドニにより主張された。それは、芸術作品に表現されたかたちに施されるゆがみやひずみが、無知ではなく、知識によっても生み出される「現実」の形態だということを主張するものであった。

こうした流れに続いて、キュビズムをめぐる議論で問題とされたのは、十九世紀から二〇世紀初頭に登場していたさまざまな「現実」の概念との距離をどのようにさだめていくのかということであった。キュビズムの芸術家自身にとつては、レアリスムはキュビズムの前身であり、自らの芸術とは様式的に隔たる一方で、系譜として連続するものであった。こうしてメッツアンジェは、「クールベの表面的なレアリスム」から出発し、「セザンヌの奥深いレアリスム」へと進むことでキュビズムが生まれた、と主張する。⁽⁴⁾ レジェもまた、論考「絵画の起源とその再現的価値」において、「概念のレアリスムはマネとともに生まれ、印象派の画家たちやセザンヌの作品において発展し、そして今日の画家たちの作品において達成されつつある」とする。⁽⁵⁾ 彼らにとつて、多様な「現実」を表現するというレアリスムや印象派の発想は、決して自らの芸術態度と無縁のものではなかったのだ。ただし、それを認識のひとつの形態として捉えながら、さらに彼ら独自の知識や法則といったものにより認識される別の現実を表現にとりいれる必要性があったのである。キュビズムの芸術家や理論家が、数学や科学とのアナロジーで語ろうとしたものは、まさにこうした現実の認識のあり方であった。換言すれば、キュビズムの理論家たちは、眼では捉えられない真理に到達するための手段として、現実を認識する複数の次元が存在することをまず想定し、そのひとつの認識のあり方として幾何学や色彩それ自体に重要性を見出したのである。このためにグレーズとメッツアンジェは、次のように、現実の対象を可視化する際に複数の仕方があると主張している。

とも神秘的な諸運動のうえに築くことが、私たちの方式システムの大きい優れた点なのだ。⁽¹⁵⁾

つまり、眼で見た自然を内なる神秘の動きによって翻案した表現が主観的変形であるのに対し、客観的変形は対象を理性によって捉え法則によって翻案した表現なのである。この客観的変形とは、装飾や古典的芸術といった人為的なものから芸術家が学びとる法則性にはかならず、眼の前の歪曲されていない現実としての「自然」と異なる、また主観という、芸術家の肉体に宿る気質としての「自然」とも異なる要素からひき出されるものである。こうした場合の客観性という概念は、観察や実験にもとづく経験的な科学の客観性、写真による現実の把握に相当するような客観性ではなく、むしろ概念的に把握された思弁的眞実に相当することに注意したい。

ドニが客観的変形のもっとも極端な例を認めたのは、ブラックによるキュビズム様式の作品においてであつた。⁽¹⁶⁾ ドニはブラックに言及するにあたって、詩人アポリネールが一九〇八年のカーンワイラー画廊におけるブラックの個展のカタログに寄せた序文から、「より高貴で、より規則正しく、より秩序立っており、より洗練された芸術」という一節を引用している。⁽¹⁷⁾ そのうえでドニは、このようなブラックの傾向を、古典から出発することでもっとも「進んだ」芸術を生み出そうとする若い芸術家たちの試みの一例として捉えている。もっともドニは、印象派を「無知と狂気」の芸術として否定するアポリネールの見解には、積極的に賛成していなかっただろう。というのも、先に引用したドニの文章は、ドガの作品のなかに、「無知と狂気」が生み出す主観的変形だけでなく、知識と理性が生み出す客観的変形もまた見出しているからである。いずれにせよ、ドニの眼には、キュビズムの芸術は極度に知的な基盤に根ざした「客観的変形」の最たるものとして映っていたのである。

以上のように、クールベのレアリズムからゾラの自然主義、ドニの客観的変形という概念を踏まえてはじめて、なぜキュビズムの理論において「レアリズム」や「現実」という概念がなおも重要な位置を占めていたのかを理解



図8 ジャン・メッツアンジェ《裸婦》1908年 所蔵先現在不明

夏に制作された《アヴィニヨンの娘たち》（口絵1）と、一九〇七年秋のサロン・デ・ザンデパンダンに展示されたドランの《浴女たち》（口絵14）である。この二枚の油彩画には、二人の画家がその後よりラディカルに推し進めることになる奔放な幾何学的分割が、すでに表れている。しかしこの奔放な表現のなかにも、秩序を見出すことは可能である。例えばドランの《浴女たち》に関して、美術史家ジャック・フラムは、作中の裸体像に「注意深く説得力のある線で、解剖学にしたがって各部分がうまくつながった表現」を認める⁽²⁾。問題はドランの《浴女たち》のための素描があまり残されていない点である。このために、ドランのキュビスム的な身体像の発展の段階をたど

ることは難しい。これに対し、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》の準備段階の素描は、多く残されている。後に詳しく述べるように、そうした素描のなかには解剖学的な習作が認められる。そのためピカソのキュビスムにおいては、線による事物の解体に先んじて、身体構造の解剖が重要な意味を持っていたことがわかる。

こうした傾向はピカソやドランだけに認められるものではなく、ひろくキュビスムの芸術家たちが共有したものであった。当時ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》が芸術家のアトリエで見ることができなかったことを考えれば、ピュトー・グループにおけるキュビスム的な身体像の形成に直接の影響を与えたのは、サロンに出品されたドランの《浴女たち》であったと考えられる。力強い肉体の存在感を主張しながらも、観察者の欲望の対象となることを拒むドランの作品の筋肉質な女性裸体像は、メッツアンジェやル・フォール・コニエといった画家たちをキュビスムへと導くような、新たな身体表象の可能性を示した。一九〇七年頃ま

組まねばならないだろう。このことを検討するために、本章ではプロト・キュビズムから分析的キュビズムまでの展開を、作品に即して綿密に分析していきたい。

なかでも本章では、絵画作品や彫刻作品とならんで、その素描習作を分析対象とする。素描は一般に、完成作に至るイメージの変容を理解するための重要な手がかりである。また前章でも述べたように、素描教育の議論がキュビズムの幾何学を理解するための重要な背景であることを考えれば、キュビズムの芸術家の素描はよりいっそう重要な分析対象となる。もちろん、キュビズムの幾何学が直観と知性¹とを駆使して到達しようとしたものは、ギョームの提案した幾何学的デッサンのように完全に法則に支配された図面でも、ヴォークセルの非難した非西洋圏の美術を想起させるような図式的造形でも、ケニューの教科書に掲載されているような児童の無垢な素描でもない、独自の知覚のあり方である。しかしながら、本章で明らかにするように、その到達点に至るために彼らが最初に手にした実践上の道具は、実のところ、美術教育のなかで伝統的に教えられてきたものであった。

とりわけ本章で注目するのは、キュビズムの身体表象の誕生において解剖学が果たした役割である。たしかに解剖学は、現実の身体を正確に描くための知識であり、この点では身体を再現するためにアカデミックな教育体制のなかで役立てられてきた。しかし、美術解剖学の授業で教授される解剖学の図面や人体比率の理論そのものは、元来、眼の前のモデルの外見を直裁的に描くためではなく、ダイアグラムとして肉体のイメージを抽出し、分析し、再構築するための道具でもあった。とりわけ第1節で論じるように、美術解剖学は、科学と芸術、理論と実践、抽象と具象のあいだを往還しつつ発展してきたのである。

第2節では、ピカソのプロト・キュビズム期から分析的キュビズム期にまで至る美術解剖学の影響について考察する。風景画からキュビズムを展開し、静物画においてさらなる実験を繰り返したブラックとは対象的に、ピカソやアンドレ・ドランがはじめにキュビズムの初期の革新的な様式を明確に示したのは、身体表象においてであった²。なかでもキュビズムにつながるような実験の開始を告げる身体像が認められるのは、ピカソにより一九〇七年

1 美術解剖学における図式と抽象

美術解剖学の歴史——自然の観察と科学的な知識

ルネサンス以来の美術教育において、解剖学的な知識は、遠近法や幾何学とならび、眼が経験的に捉えた現実と、理性が先験的に把握している現実を総合するひとつの手段として重要な位置を占めてきた。エルンスト・H・ゴンブリッチが論考「方法と経験」のなかで示しているように、ヴィラール・ド・オヌスクールのような中世の素描の手引きには、解剖学的な構造とほぼ関わりのない幾何学によって身体の図式を示す方法が示されていた(図10)。しかしダ・ヴィンチの解剖学的素描に代表されるように、解剖学的な知識にもとづきながら身体構造を詳細に描写しようとする試みが十四世紀から十五世紀イタリアの芸術家たちのあいだで認められるようになった(図11)。

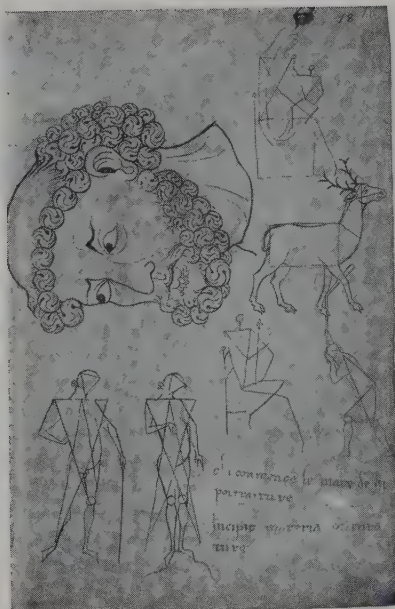


図10 ヴィラール・ド・オヌクール《動物および人物(顎鬚を生やした男)の姿の幾何学的な見取り図》13世紀 パリ、フランス国立図書館

十五世紀には、通称『ファブリカ』で知られているアンドレアス・ヴェサリウスの『人体の構造についての七つの書』(一五四三年)のように、その後十七世紀のアルピヌスの登場まで芸術家の解剖学的知識の参照源とされ続けることになる図版を掲載した医学書や、十六世紀にはスペインで出版されたアルフェの『彫刻と建築のためのさまざまな比例』(一五八五〜八七年)のように、芸術家のための解剖学の手引き書が出版された。後者のアルフェの著書において



図9 アンリ・ル・フォーコニエ《扇を持つ女》
1909～10年 ベルゲン（オランダ）、クラネ
ンブル美術館

を、身体の凹凸の対比を和らげ表皮の滑らかなつながりを表現するためではなく、身体を構成する骨と肉の構成的で断続的な一面を強調するために用いている。本章第3節では、ル・フォーコニエやメッツアンジェといったピュトー・グループの芸術家たちが、一九一一年以降、こうした表現を発展させるかたちで分析的キュビズムをどのように展開したのかを明らかにする。

さらに、解剖学がキュビズムの形成に持ち得た造形的な意味だけでなく、それが可能にした社会的な意義についても考察する必要がある。とりわけピカソにとっては、女性の裸体を幾何学的なダイアグラムに還元することは、慣習的な美に挑戦するだけでなく、新たな女性のイメージを提唱する意味があった。しかしそうした徹底的な問い直しは、すべての芸術家に共通していたわけではない。本章第4節では、ピカソのキュビズム期の女性身体表象における民族やジェンダーの扱いについて論じたいうえで、ピュトー・グループの芸術家たちの作品における傾向と比較する。

では、スーラ風の色彩分割の方法や、ナビ派を思わせる平面的で装飾的な表現を描いていたメッツアンジェは、一九〇八年に描いた《裸婦》（図8）のなかで、筋肉質な腹や脚を持つ女性の量塊的な解剖学的構造へとその関心を移行させている。また、一九〇五年からアカデミー・ジュリアンで美術を学びはじめフォヴィスムの作品を描いたル・フォーコニエも、一九〇九年から一〇年に描かれた《扇を持つ女》（図9）において、裸体の量塊を同様の図式的な方法で描きはじめた。ル・フォーコニエはここで、明暗のニュアンス

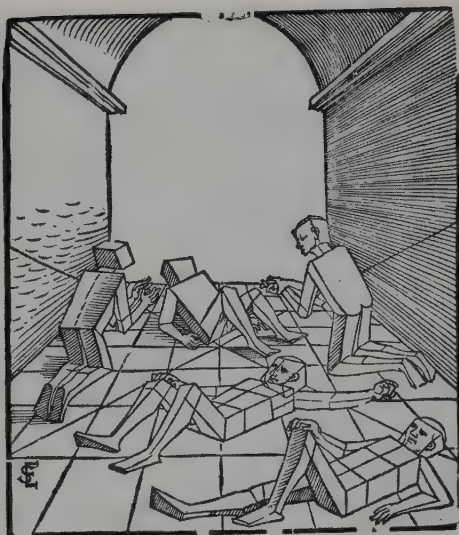


図 14 エアハルト・シェーン《人体の図式》1538 年

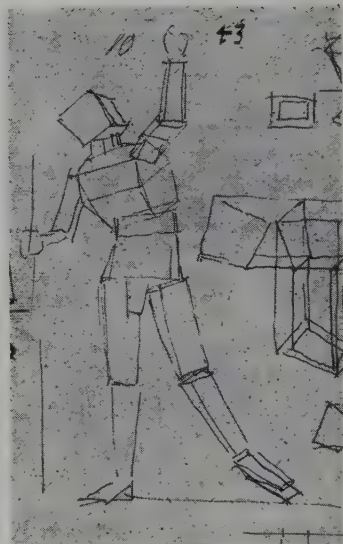


図 13 アルブレヒト・デューラー《立法幾何学体の人物像》1527 年 ドレスデン素描帖

ルシエ」を用いながら、解剖学の授業が行われた。⁷⁾

十七世紀フランスにおいて、解剖学的な知識を美術教育にとりいれることを推奨したロジェ・ド・ピールらは、古代彫刻を模倣することを推奨する古典主義の芸術家たちと対立した。⁸⁾ というのも、もっぱら古代彫刻を自然に勝る理想とする後者の理念は、科学的な正確さをもって自然を観察し描写する前者の試みと相容れないものとされたからである。

こうしたなか、自然の構造を理解しようとするピールらと、古典主義の芸術家たちとの対立を仲裁する目的から、古代彫刻の身体構造を解剖学的な知識により分析的科学的に裏づけようとする試みが登場した。人体比率の分野では、フランスの版画家ジェラル・オードランが、一六八三年出版の著書『古代のもっとも美しい人物像に即して測定された人体比率』のなかで、人体測定学的な検討を古代彫刻に対して試みた。⁹⁾ 一六九一年には、ローマにおけるフランス王立アカデミーの学長であったシャルル・エラールが、そこで解剖学を教えていたバルナルディノ・ゲンガと、イタリア人医師ジョヴァンニ・マリア・ランチージの協力のもと、芸術家のための

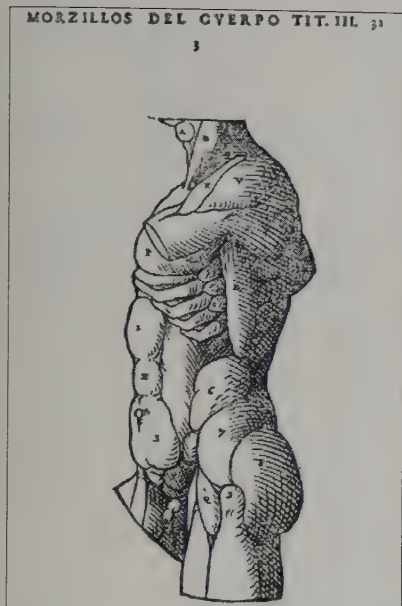


図12 フアン・デ・アルフェ・イ・ビジャノアーニエ《左側面から見た男性像の外観から見た解剖学》1585年

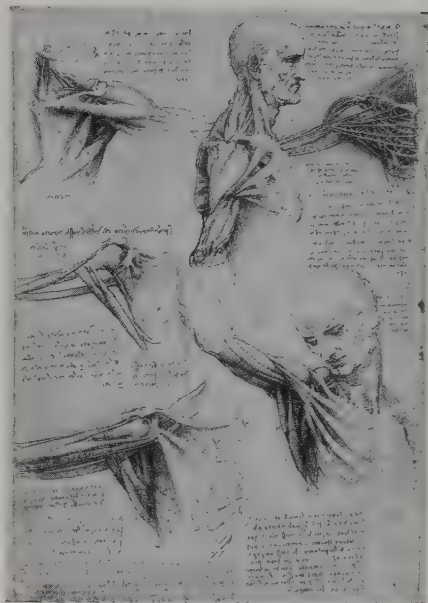


図11 レオナルド・ダ・ヴィンチ《肩の筋肉》1510～11年 ウィンザー城、王立図書館 (RL19003 v)

は、ダ・ヴィンチの影響のもと、本来はより複雑な筋肉の構造を、いくつか単純な幾何学的要素に区分するような方法が示された(図12)。こうした方法は、解剖学的に綿密で正確な図版を提供することよりも、身体描写を行う際により実践的に適用されることを考えて考案されたものであった。アルブレヒト・デューラーと、それに続くルーカ・カンピアッソ、エアハルト・シエーンといった芸術家たちもまた、解剖学的な知識にもとづきながら、身体を円や立方体といった幾何学で構築する独自の方法を提案した(図13、14⁶)。

十七世紀以降には、芸術家のための解剖学の教科書が数多く出版された。そうした教科書には、一般的に「絵画的解剖学」や「美術解剖学」、「造形解剖学」という題が付された。ここでは、解剖学的な図版とともに、骨や筋肉、人体比率によって身体の構造が解説された。また美術教育の現場では、そうした教科書や、皮を剥がれ筋肉の構造を露わにした人体模型「エコ

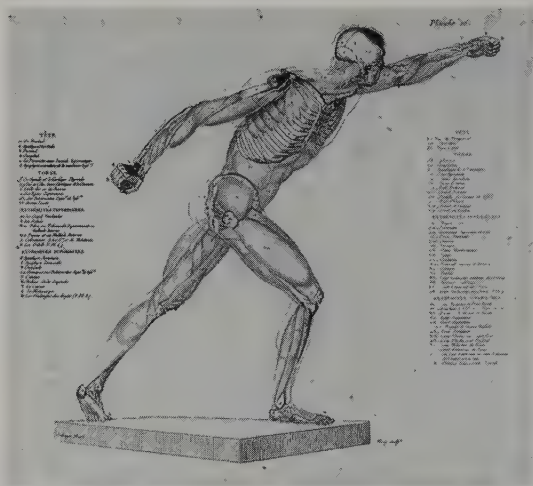


図 17 ジャン＝ガルベール・サルヴァージュ《ボルゲーゼ美術館所蔵の彫像グラディエーターの解剖学図》1812 年

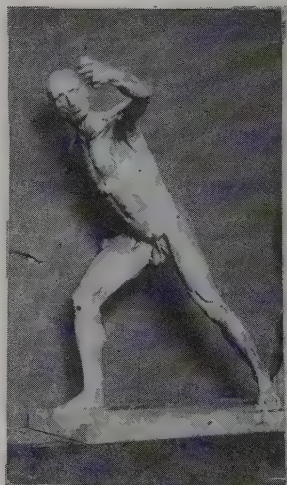


図 16 ジャン＝ガルベール・サルヴァージュ《『闘うグラディエーター』の姿勢の解剖された屍体》1804 年 パリ、エコール・デ・ボザール

家が博学をひけらかすことに夢中になり、このいまいましいエコルシエを女性の人物像においてまで見出し「てしまふ」ことを危惧している。⁽¹⁴⁾

こうした美術解剖学の歴史においては、次の二つの点が問題とされてきたと言えるだろう。まず、なにを「理想」と判断するのかという点、次になにを「自然」と定義するのかという点である。十八世紀には、古代彫刻に依拠することに過度に固執すれば「自然」から離れてしまうとする主張も根強く残っていた。十八世紀に行われたルーアン科学文学美術アカデミーの会議で、「自然」に即して描くことを主張していた画家シャルル＝ニコラ・コシヤンは、ファルネーゼのヘラクレス像の筋肉が現実にはあり得ないほどに誇張されていることを批判しながら、古代彫刻を理想的なモデルとすることに警鐘をならしている。⁽¹⁵⁾ このように、美術教育における解剖学は、古代彫刻の提示する理想と解剖学的に提示される自然とのあいだ、解剖学的に提示される現実と自然のなかの対象が示す現実とのあいだで、独自の発展の路を見出すことになる。彫刻家ジャン＝アントワーヌ・ウードンが製作した《腕を伸



図15 ベルナルディーノ・ゲンガ、ジョヴァンニ・マリア・ランチェージ、シャルル・エラール『素描の実践と理解のための解剖学』（1691年）の挿絵

いたまなざしを、解剖学の力を借りて習得し直す試みにほかならなかった。

ただし、ゲンガたちによる科学的観点の「古典主義」への歩み寄りは、美術教育に解剖学をとりいれることに對する危惧を完全に解消したわけではなかった。美術教育において解剖学が依然として抱えていた問題は、実際の身体の觀察を怠り、解剖学的な知識のみに依拠して身体像を描いてしまうと、結果として「自然」から遠ざかってしまったという点であった。⁽¹⁾

啓蒙の時代、バーバラ・スタフォードの言葉を借りるならば、見えないものを可視化する「覆い剥がしの時代」⁽²⁾には、芸術家たちによる解剖学的イメージへの偏執が認められるようになる。しかしそれは、つねに危惧の対象ともなっていた。⁽³⁾ デイドロは、一七六五年の「絵画論」のなかで、「エコルシェが記憶のなかに永遠に残って、芸術

解剖学の手引き書『素描の実践と理解のための解剖学』を出版した。⁽⁴⁾ この手引き書は二部構成となっており、前半部分では筋肉と骨の解剖学的構造を紹介し、後半ではラオコン、ファルネーゼのヘラクレス、牧神と幼年期のバックス、ボルゲーゼのグラディエーターといった古代彫刻をエコルシェとして描き出している（図15）。こうした努力は、解剖学が古代彫刻の理想に反するどころか、それを実現するのに有用な知識であると示すことに向けられていた。それは、古代彫刻を解剖学に即して分析することで、古代ギリシャ人たちが自然に對して向けて

らかじめ決定してしまう⁽²⁾。パノフスキーは、こうした構成原理において、視覚による観察という「主観性」の立ち入る場所が与えられていないことから、この技術的比率が古代エジプト人たちにとっての「客観的比率」といふべきものと一致していたと主張する。これに対し古代ギリシャ美術においては、目の前の人体を模倣することを目的とした分数的な人体測定の実理が発見される。それは「解剖学的に相互にはつきりと区分される各部分と全身との關係を確立⁽³⁾」するものであり、運動によつて變化する比率を考慮することを可能にした。とりわけ自然に存在する身体を模倣しようという意識から、見る位置による比率の變化や彫刻作品がおかれる状況に應じてイメージに修正を加えることが試みられはじめたのである。つまり、視覚による観察の結果を表現にとりいれるという発想が生まれたのだ。こうしてパノフスキーは、前者のエジプト美術と後者のギリシャ美術とのあいだに、『構成』と『模倣』との対立、すなわち機械的で数学的な規約に完全に支配された美術と、規則と一致しながらも、まだ芸術的自由という不合理性のはいる余地を残している美術との対立⁽⁴⁾を見出す。

やがてルネサンスには、「經驗的觀察にもとづいて、正常な人物像を有機的な關節接合と十分な三次元性をもつて明示すること⁽⁵⁾」を試みたレオン・バッティスタ・アルベルティとレオナルド・ダ・ヴィンチ、そしてデューラーによつて、こうした対立は解消されることとなる。これらの芸術家たちは、その人体比率理論のなかで、「高さばかりでなく、幅と奥行きにも、人体の自然構成に十分気を配り、非常な正確さで、その寸法を確認することによつて純科学的な人体測定学の実理に近づこうとした⁽⁶⁾」。パノフスキーにしたがえば、そうしたなかで、ギリシャ美術において発見された「有機的運動の影響」と「遠近法による短縮法の影響」、鑑賞者の視覚的印象に対する考慮⁽⁷⁾という主観的な原理が客観的に正当化され、合理化されるに至ったというのである⁽⁸⁾。

パノフスキーが提案したこの説明は、人体比率の弁証法的な歴史を明快にたどるものであった。しかしこの見取り図にも見落としがあったことが、後の研究で指摘されることになる。パノフスキーが明らかにした、ルネサンスにおける技術的比率に対する客観的比率の勝利の後も、芸術家たちは、芸術的な規範の構築と實際の身体の計測に

ばしたエコルシェ》(一七六七年)と、《腕をあげたエコルシェ》(一七九〇〜九二年)は、美術教育における解剖学の重要性を高めることに大いに成功した例として挙げられる。⁽¹⁶⁾ 滑らかに磨かれた表面や、理想的に単純化された形態を特徴とするこの二体のエコルシェは、新古典主義の美学に十分に応えうる質の高さから、以降美術解剖学の授業において若い芸術家のための解剖学の見本とされ続けた。⁽¹⁷⁾ 続いて、ジャン＝ガブリエル・サルヴァージュは、一八〇四年にはエコルシェとして(図16)、一八一二年には著書のなかで(図17)、古代彫刻ボルゲーゼのグラディエーターの骨と筋肉の構造を正確に示しながらも、それらの筋肉の量を減らすことによって、古代ギリシャ人が表現した身体をより解剖学的に正確に解析したイメージを芸術家に提供しようと試みた。⁽¹⁸⁾

こうした試みの末に、美術教育における解剖学は、表面下に潜在する眼に見えない「自然」と、「理想」を探究するための典拠という、二重の意味を担うことになった。十九世紀には美術解剖学は「自然」と「理想」との結びつきを探究し伝達するためのきわめて重要な分野となり、フランスの国立美術学校で代々美術解剖学の教師を務めた解剖学者たちにより次々に新しい教科書が刊行された。⁽¹⁹⁾ ただしこの時代、芸術家たちがフランスで女性の解剖学図像に触れる機会はそれほど多くなかったと言つてよい。たいていの場合、彼らが美術解剖学の講義で目にしたのは、男性の身体のエコルシェや解剖学図像であつた。⁽²⁰⁾

人体比率の歴史——技術的比率と客観的比率

人体比率理論の歴史もまた、形態の理想化と自然の観察の葛藤の物語に与している。エルヴィン・パノフスキーは、論考「様式史の反映としての人体比率理論史」のなかで、人体比率の機能を「技術的比率」と「客観的比率」に分類している。⁽²¹⁾ 一方はつねに大きさの変わらないモデュールを倍数的に構築することで比率を実現するものであり、他方は分数的な手法を用いて人体を測定するものである。前者の構成原理は古代エジプト美術を支配しており、パノフスキーによれば「エジプトの美術家によって用いられた編目模様はその図案に先行し、最終的作品をあ

な形態のなかにかたちを閉じ込めることで幾何学的なやり方で身体のヴォリュームを記録することではない⁽³⁶⁾。つまりグレースによれば、キュビズムにとつての幾何学は対象を描くためにしたがるべき法則ではなく、新たな観点で観察し描出することを助ける道具だったのだ。このことによって、キュビストたちは「数々の潜在性を含めた輝く諸現実を、私たちをとりまく物体に付与」しようとしたのだとグレースは主張する⁽³⁷⁾。またグレースは、ヴィラル・ド・オヌクルの幾何学（図10）と、キュビズムの幾何学との違いを説明する際にも、このことに触れている。曰く、ヴィラル・ド・オヌクルが理論的にイメージを描くために幾何学的な像へと立ち戻るのに対して、キュビズムは「造形的な問題の糸口がイメージのなかにないこと」を感じとり、「自然な視覚イメージが消えるような幾何学の簡素な領野⁽³⁸⁾」を追求した。

実際これから論じるように、キュビズムの芸術家たちは、科学的な知識によって自然の対象から構造を抽出しつつ、そこに独自の形象を組み込み、変形を加えることで、「数々の潜在性を含めた輝く諸現実」を表現しようとした。彼らは、システムを導入してはすぐさま破壊し、そこから新しい認識のメカニズムを提案するサイクルを開始したのだ。美術解剖学はこのとき、同じイメージを再生産するための「技術的」な道具ではなく、また眼の前のイメージを分析するための「客観的」な道具でもない、新しい「現実」を構築するための構造的なインスピレーションの源のひとつとして機能したのである。

2 ピカソと美術解剖学——解剖学から「概念の現実」へ

次に本節では、グレースが言うところの「幾何学の簡素な領野」にとどまろうとするようなキュビズムの試みにおける美術解剖学の役割を検討する。とりわけここでは、ほかのキュビズムの芸術家とくらべ、はるかに多くの素



図 18 ルーカ・カンピアースによる「キュビズム風」の素描、1914年の『ガゼット・デ・ボザール』誌の挿絵（オリジナルは16世紀制作、リヨン市立図書館所蔵）

から着想を得るものではあるが、現実の身体や過去の絵画を模倣するためには利用された。このため、それらの構造的知識は、キュビズム作品の隅から隅までを完全に支配する絶対的なシステムとしてではなく、時には実験的なちやや色の侵入を許容する相対的な道具として導入された。つまり、西洋美術の伝統を築いてきたアカデミズムにおいて、美術解剖学と人体比率が「正しい」イメージの生産のための規則を提示したとすれば、キュビズムの芸術家たちは、同じ規則を、他の描出法と併用し無限のヴァリエーションを生むことのできる装置として捉えたのである。

グレーズはこの違いについて明確に述べている。グレーズが一九一三年の記事「キュビズムと伝統」のなかで述べるように、キュビズムの幾何学は、客体を「物事の全体の純粹な関係」によって捉えるための視覚的手段であり、「キュビズム」……において重要なのは、数々のアカデミーで初心者に教えているように、幾何学的

である。第一にそれは、古典的観点においては未完成であるとみなされた状態をもって完成作とするものであった。デューラーやシエーンにとっては、幾何学的図式による素描は、身体を正しい遠近法のなかで描くための教育的な意図から制作されたものであり、完成作においては当然排除されるべきものであった。⁽³⁵⁾これに対し、キュビズムの芸術家たちは、図式的な知覚を絵画表現のなかにとり入れ、完成作として残したのである。第二にそれは、美術解剖学や人体比率が提供する身体構造に関する既成の知識

ムの誕生に向けて既存の図像体系が徐々に希薄になるにしたいがい、ピカソのキュビズムが、過去の芸術作品からの影響だけでは解明できないような、自律的な発展を遂げるという発展段階を描く研究者も少なくない。⁽⁴²⁾

第二に、キュビズム期の身体の表現方法とアカデミックな素描方法とのあいだに関連性を見出す研究が存在する。この観点からなされた研究は、外部からの影響関係とそこからの離脱という発展史的な物語としてキュビズムの歴史を記述しようとする第一の研究動向とは異なり、素描技法の基礎や慣習的な視覚が、画学生時代から分析的キュビズム期までの一貫した重要な基盤となっていたことを明らかにするものである。すでに先行研究が指摘するように、ピカソが一八九二年から九七年の画学生時代に描いていた図式的な素描のなかには、キュビズムを予言するような幾何学的分析を認めることができる⁽⁴³⁾。また一九八八年に『アヴィニョンの娘たち』展で展示されたピカソの手による四枚の人体比率デッサンは、彼の当時もっとも野心的な作品であった《アヴィニョンの娘たち》の制作時においてなお、アカデミックな教育で問題とされるような比率概念が画家の関心の根底にあったといふことの証左とされた⁽⁴⁴⁾。ただしこのような議論は、それらの素描が実際にどのように実践のなかで役立てられていたのかという点に関して、作品に即して十分に論証していない点で、多くの課題を残している。

このように、第一の観点と第二の観点からの研究は、それぞれの立場から、ピカソのキュビズムの展開における外的・内的要因を明らかにすることに貢献してきた。しかしどちらにも共通する問題として、ピカソが「なから影響を受けたのか」という点に議論が集中し、「どのように既存のイメージを利用したのか」という点については、まだ多くの考察の余地が残されている。

ここでは、キュビズムの自律的な様式の展開の基盤となるような描写技法に注目する後者の問題意識から出発し、一九〇七年から〇九年のピカソの身体表現においてアカデミックな教育や美術解剖学の知識が果たした役割を検討していく。まず、ピカソがスペインで受けた素描教育や、彼が目にするのできた雑誌の挿絵の影響について触れ、続いてプロト・キュビズムを美術解剖学との関連から捉え直す。そのうえで、「解剖」された身体像から

描を残したピカソのキュビズム形成期に焦点をあてて議論を進める。そのなかで、絵画から彫刻へ、身体像から静物画へとキュビズムの試みを徐々にひろげていくピカソの造形的実験の軌跡を明らかにしたい。

ピカソのプロト・キュビズム期における身体像についての先行研究

まずは先行研究を振り返っておこう。プロト・キュビズム期にあたる一九〇六年秋から一九〇九年のパブロ・ピカソの身体表現の解釈は、ピカソ研究のなかでも今日に至るまでとりわけ豊かな土壌を形成してきた。

第一に、プロト・キュビズムの様式は、既存の作品や様式との比較をとおして解釈されてきた。例えばピカソのプロト・キュビズム期の湾曲された頭部に関しては、アフリカやオセアニアといった非西洋圏の彫刻・仮面との比較、性病に冒された娼婦やそれに関連する怪物的な表象との関連から論じられている。⁽³⁹⁾ 頭部を支える肉体の表象に関しては、エル・グレコやティツィアーノ、アングルといった絵画に描かれた裸婦との関係、イベリア彫刻、アルカイック期の古代彫刻といった彫刻作品における裸体像、マネやセザンヌをはじめとする十九世紀末の新たな潮流との密接な関係にかねてより目が向けられている。⁽⁴⁰⁾ 特定の芸術作品からの影響関係を指摘するこの第一の観点からの研究は、これまで、ピカソの芸術における混成的な側面についての考察に寄与してきた。とりわけピカソにおける、「プリミティヴ・アート」と呼ばれうるような芸術からの影響と、西洋の伝統的な芸術からの影響は、かならずしも互いに相容れないものではないことが明らかにされてきた。ピカソはむしろ、西洋文化と非西洋文化を対面させるなかで、クリストファー・グリーンが「アフリカ化されたピンク色（すなわち白人）の肉体」と呼んだようなプロト・キュビズム期の身体表現を追求してきたのである。また、これらの研究は多くの場合、主に一九〇七年の作品の着想源を具体的な議論の対象としてきた。というのも、イベリア彫刻や古代彫刻からの影響は、一九〇七年秋以降の作品のなかではそれほど顕著な傾向ではなくなるからだ。一九〇九年以降のキュビズムの作品において、非西洋圏の「部族芸術」からの形態的な引用は否認される傾向にある。むしろ、一九一〇年の分析的キュビス

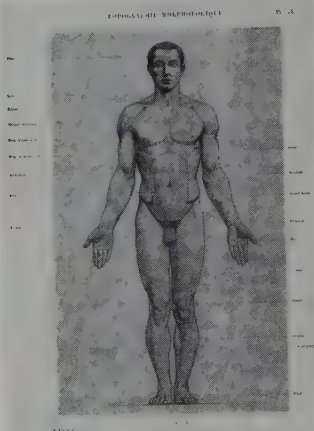


図20 ポール・リシェ《男性裸体像の解剖学的解説》、『美術解剖学』（1890年）の挿絵



図19 パブロ・ピカソ《雑誌『キュルチュール・フィジック』を持つギヨーム・アポリネールの肖像》1905年 パリ、リオネル・ブレッジャー・コレクション

ピカソが身体構造の手引きとして利用したのは、美術解剖学の教科書だけではなかった。身体の鍛錬の方法を紹介する雑誌『キュルチュール・フィジック』もまた、身体イメージを研究するための材料をピカソに提供した。ピカソは、一九〇五年には『キュルチュール・フィジック』の挿絵に触発されたと考えられる二枚の素描を残している。ひとつはアトラスという神話上の登場人物を想起させる、岩を持ちあげる男性像（図21）であり、左右反転した同様の男性像の写真が『キュルチュール・フィジック』の一九〇五年七月号に掲載されている（図22）。もう一点は足を挙げるアクロバティックな女性の肢体を描いた素描であり（図23）、『キュルチュール・フィジック』の一九〇五年五月号には、このような姿勢で筋肉を鍛える女性の図版が掲載されている（図24）。

しかし、一九〇五年までのピカソの素描においては男性像がしばしば解剖学的な分析の対象になるのに対して、女性像の筋肉構造を解剖学的に描いたものは存在しない。これはひとつには、すでに述べたように、当時芸術家が一般に眼にすることのできる美術解剖学の教科書やエコルシエにあったことが理由として挙げられる。

それゆえピカソにとって、筋肉質な女性像は、女性の解剖学的構造を外から観察するための格好のモチーフで

「解体」された分析的な形態へと移行するプロセスを明らかにし、ピカソとともに分析的キュビズムの実験を推し進めたブラックの作品と比較してみよう。

ピカソの受けた美術教育と一九〇六年までの身体表象

ピカソは、一八九二年からコルーニャのインスティテュート・ダ・グアルダ、一八九五年からバルセロナのロンハ美術学校、一八九七年秋からはマドリードのアカデミー・サン・フェルナンドで、アカデミックな素描方法を学習した。そこでピカソは、版画や巨匠のデッサンの模写からはじまり、比率と解剖学の学習、石膏デッサン、生きたモデルのデッサン（「アカデミー」と呼ばれる）へと展開する伝統的な教育を受けた。⁽⁴³⁾ またピカソがバルセロナのロンハ美術学校で制作した骨格の素描からは、この画家が解剖学的な知識を習得する機会に恵まれていたことが理解される。⁽⁴⁴⁾ そこでは、生き生きと動く骨格の各部位の名称が、ラテン語とスペイン語で書き込まれている。このように劇的なポーズをとる骨学の図像は、スペイン人画家クリソストモ・マルティネスが描いた人体のアトラス以来、しばしば解剖学の教科書に登場するものであり、⁽⁴⁵⁾ ピカソもこのような教科書の挿絵のひとつを模写したのだと考えられる。⁽⁴⁶⁾ さらに一八九六年から九七年にピカソと同じくバルセロナのロンハ美術学校に通っていた彫刻家パブロ・ガルガリヨが、この時期、十八世紀末よりひろく普及したジャン・アントワーヌ・ウードンのエコールシエを模写したデッサンを残していることから、⁽⁴⁷⁾ ピカソもまた同学校でウードンのエコールシエを用いて筋肉構造を学ぶ機会があつたと考えられる。

ピカソは、とりわけ男性像を描く際に、筋肉構造についての解剖学的知識を参照した。一九〇三年の素描には、男性像の筋肉構造を描いた素描が二枚描かれている。⁽⁴⁸⁾ また一九〇四年から翌年にかけてピカソは筋肉質な男性をしばしば描いているが（図19）、それはポール・リシエの『美術解剖学』（一八九〇年）の教科書に掲載されているような身体構造の図式的イメージにならうものであつた（図20）。

あったと言える。一九〇一年に描かれた二人の女性レスラーの闘いの場面では、モデルの頑丈な身体における筋肉の緊張感を強調するために、解剖学的な特徴が忠実に描かれている(図25)。注目すべきことに、この素描の裏には、ピカソの「青の時代」に特徴的な痩せ型の病的な女性



図25 パブロ・ピカソ《マリナー・ラ・ブルトヌとシルシアンヌ》1901年 マリナー・ピカソ・コレクション

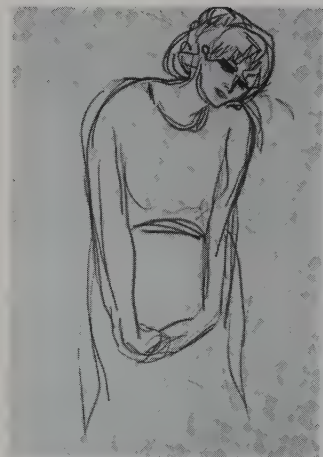


図26 パブロ・ピカソ《手を結んだシエラの女》1901年 マリナー・ピカソ・コレクション

は、ピカソの「青の時代」に特徴的な痩せ型の病的な女性に描かれている(図26)。この女性の身体は、筋肉質なレスラーとは対照的に、あらゆる筋肉の表現を排除した平面性を特徴としており、その存在の儚さを強調している。

解剖学的な構造を露わにした男性的な女性像と病弱な女性の平面的なイメージとのあいだにうち立てられたこのコントラストについて、ここではプロト・キュビズムへの移行を示す前段階として注目したい。ピカソのキュビズム以前の作品においては、まだ成長の段階にある少女や少年の両性具有的な身体を描く傾向が存在する一方で、「男性らしい」筋肉質な肉体と「女性らしい」平面的な肉体を対置させる傾向も存在する。例えば一九〇四年から〇五年に描かれた油彩《ボールに乗った曲芸師》(図27)では、がっしりとした体躯の男性が立方体の上に座り、球体の上に乗った細身の美しい少女との対照をなしている。

これに対し、力強さと病弱さ、退廃と清純、醜さと美しさの二分法を超越するような、風刺的意図にもとづかない女性表現の試みが、一九〇六年後半にはじめて顕著に認められる

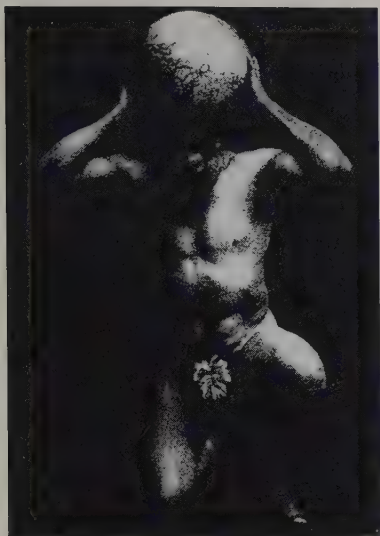


図 22 匿名《シュヴァルツ キュルチュール・フィジックのポーズ》、『キュルチュール・フィジック』(1905年)の挿絵



図 21 パブロ・ピカソ《重荷を担ぐ男》
1905年 パーゼル美術館

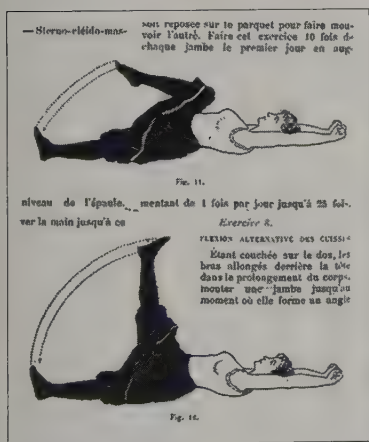


図 24 匿名《女性のキュルチュール・フィジック》、『キュルチュール・フィジック』(1905年)の挿絵



図 23 パブロ・ピカソ《裸体習作》1905~06年 ウィーン、アルベルティナ美術館

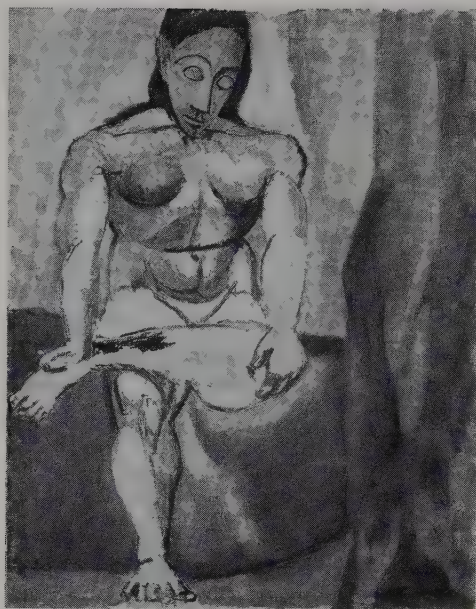


図 29 パブロ・ピカソ《座る裸体像（《アヴィニヨンの娘たち》の習作）》1906～07年 パリ、国立ピカソ美術館

《ガートルード・スタインの肖像》に描かれた、堂々たるポーズと挑戦的なまなざしの女性像から、《アヴィニヨンの娘たち》の幾何学的な女性像への変化のあいだをつなぐのが、一九〇六年秋よりピカソが描く一連の筋肉質な裸婦像である。例えば《二人の裸婦》（口絵2）では、腕や腰、臀部において、筋肉の硬い質感が表現されている。これらの裸婦像は娼婦や、アクロバット、レスラーといった女性の職業を特定する要素をなんら持たない。母親でもなければ娘でもない。極度に典型化された顔と身体表現からは、モデルを特定することもできない。ここでピカソが描こうとしているのは、裸婦の筋肉質な肉体そのものが持つ、量塊としての美しさである。

こうした一九〇六年末の筋肉質な裸婦の表現は、これまでは古典的な作品からの影響を示すものとして解釈されてきた。ペペ・カメルは、ピカソが、当時すでにルーヴル美術館に展示されていたイオニア式のトルソや、古代ギリシャの壺絵の人物像をとおしてこのような筋肉の構造を学び、《アヴィニヨンの娘たち》の習作のための素描帖に頻繁に登場する女性裸体像に適用したと主張している。⁽³⁵⁾ スザンヌ・グラース・ガラッシは、一九〇六年末に描かれたこれら筋肉質な女性像に、ルネサンスの巨匠ミケランジェロの影響を見てとる。⁽³⁶⁾ 一九〇六年末から〇七年にかけて描かれたと考えられている《座る裸体像》（図29）もまた、《アヴィニヨンの娘たち》の素描帖に描かれた筋肉質な女性裸像と密接に関連する油彩画であるが、その姿勢の着想源はとげを抜く少年の像、スピナリオであると考えられている。⁽³⁷⁾



図 28 パブロ・ピカソ《ガートルード・スタインの肖像》
1906 年秋 ニューヨーク、メトロポリタン美術館

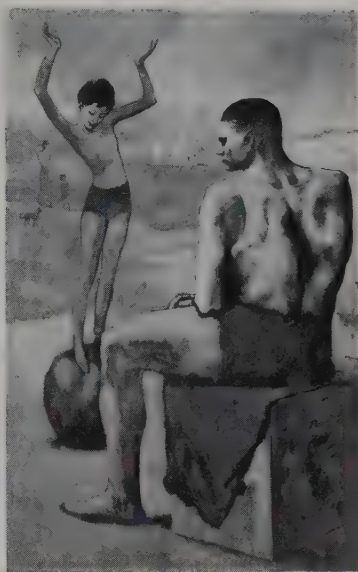


図 27 パブロ・ピカソ《ボールに乗った曲芸師》1905 年 モスクワ、プーシキン美術館

ようになる。一九〇六年秋に完成された《ガートルード・スタインの肖像》(図 28) は、その最初の兆候を表すものであった。スタインの肖像におけるアーモンド型の瞳や、図式化されたまっすぐな鼻、アングルの《ベルタン氏の肖像》(一八三二年、ルーヴル美術館)を思わせる自身に満ちた大胆な姿勢は、美しく柔らかな曲線で縁どられた女性像の持つ清らかさとも、醜くゆがんだ女性の身体からただよう退廃的な雰囲気とも異なる、従来の女性像の類型を超えるような知的なひとりの個人を描き出そうとした試みの結果生まれた表現である。美術史家タマー・ガープは、ピカソとスタインが互いの男性的な詩的想像力に惹かれ合っていたことに注目し、ピカソが《アヴィニヨンの娘たち》や《三人の女たち》で提示した新しい女性像について、スタインという現代詩の女性旗手にして当時のピカソの重要なコレクターを意識していたことの表れであったと解釈している⁽²³⁾。また近年には、ピカソが自画像にスタインの肖像を重ねて描いていたことを示すいくつかの事例がクリスティーヌ・ポッジにより明らかにされている⁽²⁴⁾。

こうしてピカソにおける一九〇六年末以降の筋肉質な裸婦像は、古典的人物像への関心と結びつきつつ、新たな身体像の構築を目的とした解剖学的知識の応用へと向かうことになったのである。ピカソが一九〇〇年代にパリの植物園の夜の観覧を行っていたことがフェルナンド・オリヴィエの回想録に記されているが、当時同植物園の比較解剖学のギャラリーにはエコルシエの像が展示されており、この画家に解剖学への関心を取り戻させるひとつの契機を成していただろう。

さらに、『アヴィニヨンの娘たち』に関連するほかのデッサン帖に認められるように、筋肉質な女性の解剖学的な分割が強調して描かれることもしばしばであった(図32)。したがって、筋肉質な女性像と解剖学的な女性像との関係性についての考察を加える必要があるだろう。

ここではとりわけ、前述の雑誌『キュルチュール・フィジック』が、筋肉質であり解剖学的でもあるような女性のイメージをピカソに提供していた可能性について指摘したい。この雑誌は一貫して、身体美と健康、そして倫理とを結びつけることで肉体の鍛錬の重要性を説く方針を掲げていた。またそれは、女性の身体に関しても同様の主張を行った点で、当時のフランスでは



図 32 パブロ・ピカソ《側面から見た裸体像と頭部の習作》1907年 パリ、国立ピカソ美術館

先駆的な雑誌であった。フランスで女性向けに体操の方法を教授する目的を持った雑誌が刊行されはじめるのは二〇世紀初頭であり、『キュルチュール・フィジック』はそうした新しい女性像の登場を促した時代を代表する雑誌のひとつだったのだ。また、体操の方法論だけでなく、ミロのウィーナスのような古代の

他方では、古典的作品からの影響とあわせて、それまでは男性像にしか適用されていなかった解剖学的解析が、女性の身体にもおよぶことになった点にも注目する必要がある。一九〇五年以前のピカソの作品における、「男性的」な筋肉質の身体の凹凸表現と「女性的」な身体表面の滑らかさとのあいだの対立を解消するかのようには、一九〇六年末に使用されていたと考えられるデッサン帖には、筋肉質な女性像の習作(図30)とならび、女性像の解剖学的習作が描かれるようになる(図31)。とりわけ腹部の解剖学的構造を側面から描いた女性裸体習作からは、男性像をもとにした美術解剖学の知識と女性モデルの体表面の特徴の観察とを頼りに、皮膚に現れる贅の構造を解剖学的に検討しようとする試みが、明瞭に読みとれる。例えば、腹部の脂肪は中央で完全に分断されており、解剖学的に不正確である。したがってピカソは、この想像上の解剖学的なイメージを描くために、解剖学の教科書をうつしとったのではなく、解剖学的知識と実際の身体の観察によって女性の腹部の複雑な贅のできる構造を独自に理解しようとしたのだと考えられる。

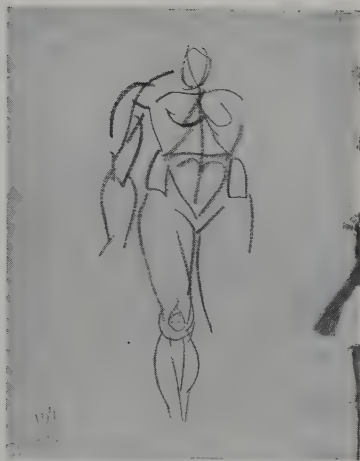


図30 パブロ・ピカソ《正面から見た裸体習作》1906~07年 パリ、国立ピカソ美術館

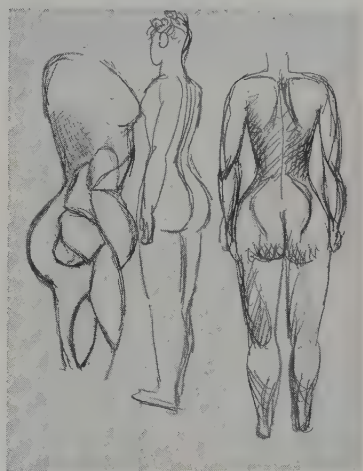


図31 パブロ・ピカソ《裸体習作》1906年 パリ、国立ピカソ美術館

ただしピカソと『キュルチュール・フィジック』を区別する点は、ピカソのこうした裸婦像が、『キュルチュール・フィジック』で主張されているような倫理的な側面とは無関係である点だ。フェイ・ブラウアーもその研究のなかで指摘しているように、『キュルチュール・フィジック』における鍛えあげられた女性の身体美は、結局のところ、健康な母として健全な子を宿し、国家（ここではフランス）を豊かにするという愛国主義的な道徳と切り離せないものであった。⁽⁶⁵⁾これに対し、ピカソの筋肉質な女性像が母親として描かれたことは一度もない。彼女らは子を宿し国家を豊かにするという目的とはほど遠いところにいる。彼女らの顔はイペリア彫刻にも喩えられるような形式化を施されているが、だからといってスペイン人であることを示すそのほかの証拠はどこにも示されていない。こうした顔の表現は、この身体にいかなる国籍を与えることも、彼女らをいかなる民族共同体に帰属させることも拒んでいる。そして彼女たちのマスクのような顔は、決して優しい母性を示すこともなければ、男性観者に媚態を投げかけることもない。こうした筋肉質な裸婦像は、まさに、一九〇六年秋に制作された《二人の裸婦》（口絵2）に関してマーガレット・ワースが記述しているように、「古典とアルカイックあるいはプリミティヴのあいだ、身体の物質化と脱物質化のあいだ、造形と歪曲のあいだ」で宙づりになっているのだ。⁽⁶⁶⁾

つまるところ、ピカソはこのとき、ジェンダーや民族、古典や前衛というあらゆる境界を越える地平で独自性を追求していたのである。ピカソにおいては、古典的な参照と紙面上での解剖学的な研究とともに、古典的表現に倣うためではなく、また既存の怪物的女性像を表現するためでもなく、身体構造を分析・解体し、新たなイメージを再構築するという、より根本的な視覚の実験に関わっていた。それは『キュルチュール・フィジック』の試みと重なるものでありながら、その倫理的な枠組みからは大きく逸脱することで、「哲学的娼婦宿」⁽⁶⁷⁾とアンドレ・サルモンが呼んだ《アヴィニヨンの娘たち》の、衝撃的な誕生へとたどり着くことになるのである。

この意味では、一九〇六年末の筋肉質な女性を、男性を脅かす怪物的な存在としてのみ解釈する従来の見解は、かならずしもピカソの試みの正確な理解を与えるものではない。というのも、そうした見解は、ピカソが依然とし



図 34 パブロ・ピカソ《裸体習作》1907
年 ピカソ財団

における筋肉質な女性像から解剖学的な女性像へと至る変容のプロセスをたどることにしよう。とりわけ、そこで重要となる二つの構造、すなわち組紐構造と菱形の重なりから成る構造の役割について、新たに指摘したい。

プロト・キュビズム期の身体イメージのひとつの着想源として注目されるのは、第一に、皮下の筋肉組織を簡略化した、互いに捩れあつた縄のような筋肉組織の構造である。レオナルド・ダ・ヴィンチによる解剖学的な素描以来、筋肉構造を複数の太い糸の絡まり合う形態として図式的に描く手法は、医学的な教科書および美術解剖学の教科書で普及し一般化した(図11)。ピカソもまた、筋肉質な女性やその解剖学的特徴を描く際に、肩や腕の関節の部分に同様の縄状に筋肉繊維を図式化した表現を適用している(図30～32)。

一九〇七年七月に使用されていたデッサン帖では、この縄状の構造の最初の独創的な応用例を認めることができる(図34)。この架空の身体構造においては、全体が縄状の組織として描かれている。捩れたかたちで背面から前面にせり出した二本の太い紡錘形は、股の部分で合流している。腸骨稜の辺りを縁どる線や、腿、膝は、同様に外から内側に向かい捩れるように描かれており、ウエストから下の部分は、捻れた二本の太い縄を組み合わせた構造

より成る。ウエストより上の部分の形状は、同時期に描かれた解剖学的素描(図32)における、皮膚上に浮き出た肋骨のイメージに由来するものと考えられる。また、ウエストの部分で上下に分断される形状は、解剖学的な構造に反するが、これは一九〇六年末に描かれた解剖学的素描(図31)における架空の腹部の解剖学的構造に由来するものだろう。さらに、両側の腰の上から大腿筋に絡まるようなベルトの形状が描かれているが、これもまた先の素描(図31)に描かれている腹側の脂肪を縄状に翻案したものだと考えられる。

て「男性」と「女性」、「正常」と「異常」の典型表現にこだわっていたという、根拠のない前提にもとづいているからである。デイヴィッド・ロマスは、十九世紀に身体の退廃に関する研究を行い、娼婦の身体における男性的な特徴を退廃の徴候として主張したチューザレ・ロンブローゾの研究を参照しながら、《アヴィニヨンの娘たち》およびその習作を、娼婦の身体の特徴の混合した怪物的なイメージを創作するためにすぎないというのである。しかしながら、社会的な不安を煽るような娼婦の怪物的イメージを創造することのみが古典への依拠の目的であったとは考えられない。むしろそうした、怪物的イメージすら固定させてしまうような類型表現からの逸脱が、この時期のピカソの創作を動機づけていると考えることができる。というのも、すでに先行研究でも指摘されているように、《アヴィニヨンの娘たち》の制作に深く関わる裸体像の伝統は、「芸術における、新たな、反アカデミックな古典主義の必要性に対する彼の答え」であつたと考えられるからである⁽⁶⁾。

またこれから明らかにするように、彼の様式的な展開のなかで、解剖学に着想を得た筋肉の分割を特徴とする女性の身体像は、後にアカデミックな規範を大きく逸脱し、キュビズム特有の機械的な女性身体像に結びつくことになる。ウィリアム・ルービンは、ピカソの作品と非西洋圏の「部族芸術」との関係論じる際に、「彼の発想源よりもピカソがその発想源を変形させる方法のほうが——その方法が見抜けるならばだが——はるかに我々の関心をひく」と語っているが、次の部分で示すように、「発想源を変化させる方法」の独創性は非西洋圏の芸術との関係性に限られたことではない。比率や解剖学という西洋的伝統もまた、ピカソによって革新的に応用され、キュビズム的な身体表象の生成と密接に結びついていたのである。

アスレティックな身体からアナトミックな身体へ

キュビズムの黎明期における解剖学の重要性について確認したところで、次に、ピカソのプロト・キュビズム期



図 37 パブロ・ピカソ《裸体習作》1909年
ピカソ財団

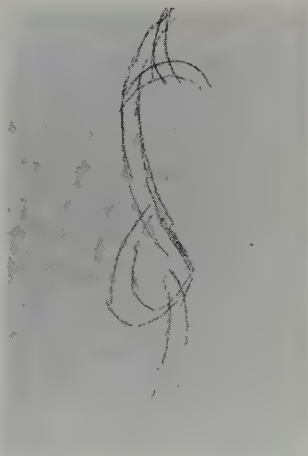


図 36 パブロ・ピカソ《裸体習作》
1909年 ピカソ財団

として用いられている(図38)。そこでは、肩や腕の関節だけでなく、腹筋から股にかけての部分と、腿と胴の接続する部分もまた、太い縄を縛ったさまを想起させる形状で描かれている。股の部分の紐の折り重なる部分は、現実の解剖学的な構造とはまったく一致しない。しかし全体としては、エコルシエを思わせるイメージとなっている。ピカソはここで、皮膚を剥いだ肉体の内部構造の露呈と、解剖学的構造の縄状の形態への翻案とを、同時に試みているのだ。

解剖学的な素描とならび、ピカソのキュビスム形成の秘密を解き明かす第二の鍵は、幾何学的に人体を構築する方法を示したピカソの比率デッサンである(図39)。このデッサンは一九〇七年四月から五月にかけてパリで行われたドーミエの展覧会カタログのページに描かれているために、《アヴィニヨンの娘たち》の制作と同時期に描かれたと考えられる。ここでは、簡略化された人物の正面像に垂直にならべられた菱形が、身体の部位の位置づけや形態を示唆する役割を果たしている。まず、もっとも上位の菱形では、二つの上下にならんだ頂点が頭頂点と下腹部の髀、水平の対角線が胸囲にそれぞれ相当するように配置されている。また二番目の菱形の上下にならんだ頂点は肩と股、水平の対角線は胴囲に相当する。三番目の菱形の上下の頂点は、みぞおちと膝の中央、水平の対角線は骨盤の両側のもっとも外側に突き出た点に相当する腸骨稜に位置していると



図 35 パブロ・ピカソ《両腕をあげる女性》1908年
ボストン美術館

一九〇八年には、縄を組み合わせた表現の延長線上にある身体表現がしばしば描かれた。その一例であるボストン美術館所蔵の油彩習作においては、紡錘形の形態に翻案された四肢と胴体は、前述のデッサンのように、互いに振れあった縄のようなかたちで接続されている(図35)。膝の部分にはもつとも明確に縄状の構造が認められる。筋肉繊維の束の構造に着想を得た縄状の構造は、ピカソに新たな身体表現の可能性を示唆したのである。

メルがゼルヴォスのカタログに掲載された三枚の素描を例として紹介している(図36)。そのうちの一枚では、首、肩から胴の形態が、紐のように太い線の組み合わせとして翻案されている(図36)。カールメルは、身体を一本の線に還元するこの発想を、身体を量塊として描くことの放棄として解釈している。しかし実のところ、一九〇九年の素描に認められるこのような身体像が、より正確な解剖学的関心への回帰と結びついたものであったことを勘案しなければならぬ。エリザベス・コーリングは、オルタ・デ・エプロで制作されたと考えられているあるデッサンのなかに、体のトルソの側面から皮の剥がれた人体を描いたものが存在することを指摘している(図37)。縄状の構造と解剖学的な素描の関連はこれまで見過ごされてきたが、縄状の身体の素描とこの解剖学的素描を比較すると、前者の解体された形態がいかに身体の基本的な構造に関する知識に着想を得ていたのかを理解することができる。事実、ピカソ美術館所蔵のある素描では、縄によって身体構造を表現する発想が、量塊としての身体を構成する要素

透写して均衡ある身体を描く手法はきわめて稀であり、十九世紀のいくつかの理論書を除いて類似する先行例を認めることはできない。デイヴィッド・ラムゼイ・ヘイにより一八五一年に英語とフランス語で出版された『限定的身体の幾何学的美』は、その数少ない先行例のひとつである。ウィリアム・ハミルトンを中心とするエジンバラ大学の知識人サークルに属し、幾何学や装飾理論、建築理論に造詣が深い芸術家であったヘイは、この本のなかで、菱形やダイヤモンド型の矩形を用いて、骨格の仕組みに沿った人体比率の方法論を提示した。ピカソのデッサンと同様、肩、腰骨といった身体の状態の強調される部分に菱形の水平の対角線を配置する方法は、身体の垂直方向と水平方向の比率の均衡を保った理想的なモデルを生み出すためのものであった(図40)。

ヘイの理論は、今日ではほとんど美術史的な文脈のなかで論じられることはない。しかし哲学者アドルフ・ツァイジングが、一八五四年にライプツィヒで出版した『人体比率新理論』のなかで図版とともに紹介したために、当時は比較的ひろく知られていた。とりわけツァイジングの著書は、黄金比率を人体、動物および建築物の形式にあてはめるという革新的な理論をうち出して話題となったものであり、フランスでの入手もさほど困難ではなかったと考えられる。さらに、一九〇七年頃に知り合いになった数学者であり建築家でもあるモリス・プランセや、ドイツ人美術史家であったヴィルヘルム・ウーデらパリのカフェ・ド・ドームに集ったドイツ人の友人たちを介し

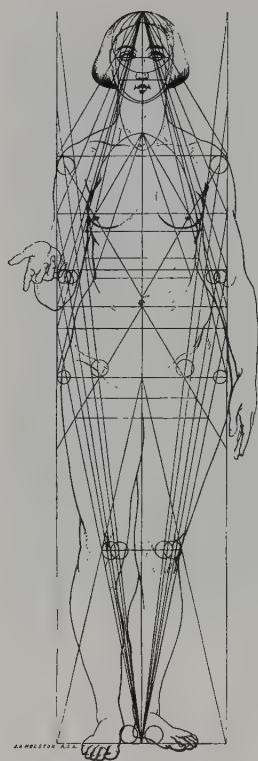


図40 デイヴィッド・ラムゼイ・ヘイ『人間像の幾何学的美』(1851年)の挿絵



図 39 パブロ・ピカソ《人体比率の素描》1907 年。[H・ドーミエ展] (4~5 月、ホール & レオンス・ロザンバール画廊) ピカソ財団



図 38 パブロ・ピカソ《裸体習作》1909 年パリ、国立ピカソ美術館

均衡理論の原案となるものをいくつか見出すことができる。⁽²⁶⁾ 例えは一九〇六年秋に描かれたと考えられている前述のデッサン(図 30)では、肋骨のかたちづくる鋭角と腹筋下部のかたちづくる鋭角が、身体中央に菱形を成している。この菱形は、胴部と腰の部分を構成する上下逆の二つの大きな三角形の組み合わせにより形成されている。デューラーのように、身体像をきわめて緻密な菱形の重なりとして解析する特異な例を別にして、複数の菱形を

考えられる。最後の菱形の二つの頂点は、膝とつま先、水平の対角線はふくらはぎに位置している。これらの手法によって、分数、倍数的な従来の比率理論を用いずに、腹筋の分割や、腰や肩の縦、横の比率を保つことが可能になる。また腸骨稜に菱形の水平の対角線を一致させ、腰の張りやウエストのくびれを強調する方法論を考案していることから、この幾何学的比率が女性像への応用をあらかじめ想定するものだったことが推察される。⁽²⁷⁾ この幾何学的比率の素描で追求されているのは、身体を頭部や手、足といった単位の倍数で把握する従来の比率理論とはまったく異なる方法である。ピカソはここで、ほぼ同じ大きさの四つの菱形をならべることによって、大小さまざまな菱形を生み出し、各々の身体の部位の特徴を全体の構造との関係のなかで捉える方法を考案しているのだ。

カーメルがすでに示唆しているように、一九〇六年秋か

ら〇七年初頭の裸体習作のなかには、このような幾何学的



図 42 パブロ・ピカソ《ヴェールのダンス》1907年
サンクトペテルブルク、エルミタージュ美術館

やレンツの理論から決定的に隔てているのはそれが目指すところのものである。後者の場合には、それまでの美術解剖学と同様、現実の身体の形態の理解を深め身体の理念的イメージを実現するために、幾何学的人体比率理論が考案されており、菱形そのものが完成作にかたちを留めることではない。それとは反対に、ピカソの場合には、菱形は完成作で消去されるべき補助線ではなく、むしろ身体表現の一部分として完成作のなかでも眼に見えるままに残されている。ちょうど人体比率の素描と同時期に制作開始され、一九〇七年六月から七月にかけて完成された《アヴィニヨンの娘たち》（口絵）には、実際に菱形の反復を示唆する鋭角が多く認められる。とりわけ画面に描かれた五人の女性のうち、左から二番目と三番目の女性の、胸部と腰の重なる部分の鋭角、および右端奥から半身を覗かせている女性の胸や胴の分割と腰の輪郭の幾何学的な構成には、矩形の重なりが示されている。

ピカソはこれ以降、しばしば均衡を生み出すための菱形の基本形態に立ち戻りながら、さまざまな身体のイメージの可能性を探究している。エルミタージュ美術館に所蔵されている縦一・五メートルの大きなカンヴァスに描かれた《ヴェールのダンス》（図42）では、鋭い鋭角を描く骨盤は菱形を成し、胸部からウエストのラインと交わっている⁽⁸⁾。ここで幾何学的図式は、身体の均衡を保つためではなく、身体の変形のひとつの着想を画家に与える機能をもた、果たしているのだ。

一九〇八年の春から夏にかけて描かれたと考えられている比較的大型の女性裸体習作では、菱形の使用は、別のタイプの量塊的な女性像を生み出している（図43）。こゝでは、ペンによる斜線の

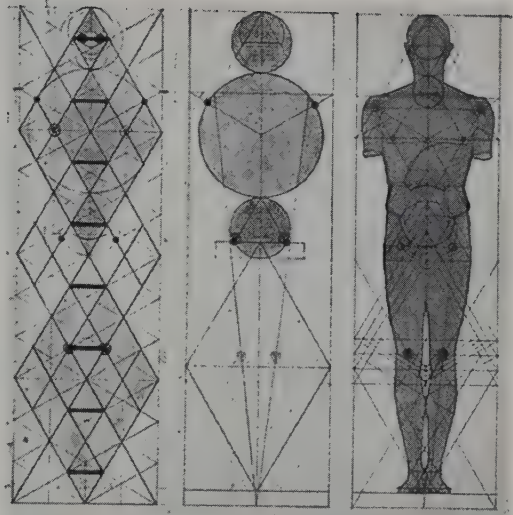


図41 レンツ神父《人体比率の素描》19世紀後半～20世紀初頭

て、ピカソがツァイジングの本を目にする機会は、十分にあっただろう。このためピカソがヘイの本を直接目にしたことがなかったとしても、ツァイジングの本を通して間接的にヘイの理論に触れた可能性は高いと言える。

ピカソの人体比率のデッサンの着想源として考えうる第二の可能性は、ドイツのベネディクト派のボイロン修道院を指導していたレンツ神父の人体比率の素描である。おそらくツァイジングの『人体比率新理論』から着想を得て、レンツ神父は、十九世紀末にヘイのものと非常によく似た人体比率のデッサンを描いている(図41⁽⁸⁰⁾)。この修道院では、聖職者による壁画装飾工房が設立され、エジプトやビザンツのキリスト教美術などに典拠を求めた幾何学理論にしたがって独特の絵画論が展開された。レンツ神父が人体

比率のデッサンのなかで強調している点は、ヘイと同様に、同じ大きさの菱形を垂直にならべる方法論は、ピカソの前述のデッサンと類似のやり方でヘイの理論を応用したものだ。レンツの理論は、十九世紀末から二〇世紀初頭にはすでに、ヤン・フェルカードやポール・セリュジエ、モリス・ドニといったナビ派の画家の思想にとりいれられ、アルベール・グレーズやジノ・セヴェリーニらの著書のなかでも言及されている。このことを勘案すれば、ピカソがパリの芸術家を經由してレンツ神父の素描を知ることができた可能性も看過すべきではない⁽⁸¹⁾。

先行する美術解剖学への依拠を示唆するこのような類似にもかかわらず、ピカソの人体比率素描(図39)をヘイ

映されたものが実際に認められるのである。

この時期に制作された一連の女性肖像画に関しては、ジェフリー・ヴァイスの監修のもと二〇〇三年に行われた展覧会、『ピカソ——フェルナンド・オリヴィエのキュビストの肖像』展のカタログでその全体像が明らかにされている。⁽⁸⁵⁾ 計十五枚ほどの油彩からなるこれらの作品のモデルは、当時ピカソの恋人であり、ピカソのオルタへの旅行にも同行したフェルナンド・オリヴィエであるとされてきた。しかしヴァイスは、この時期にオリヴィエがその書簡のなかでピカソの作品に関する言及を残していないことから、ピカソがモデル無しでこれらの作品を描きあげたと主張する。⁽⁸⁶⁾ 実際に、一連の作品における女性像は、無機質な幾何学的形態と色彩により表現され、表情にも乏しく、特定のモデルを想起させない匿名性を特徴としている。

いずれにせよ、連作肖像の一枚、個人蔵の油彩作品（口絵6）においては、この時期ピカソがとり組んでいた新たな身体表現の探究を明確に理解することができる。そこでは、モデルの女性は椅子状の平面が浮き出た曖昧な空間のなかに配置され、背景と同じくすんだ灰色や黄土色で彩られている。このため、これらの身体はあたかも風景の岩や山と同じ無機質な成分で構成されているかのようなのだ。けれども実際のところは、これらの人物像の各々の部位の形態と構造は、女性の背後に描かれた山の幾何学的分析方法よりはるかに合理的に構成され、丹念な研究のもとに生み出されている。ここに描かれた女性像において、鋭角の反復をたどってみると、容易に複数の菱形の垂直の重なりを認めることができるのである。⁽⁸⁷⁾ これらの菱形の配置は、かならずしも一九〇七年に考案された均衡論のデッサンを忠実になぞるものではないが、その延長線上にあることは明らかである。胸から腹部にかけて認められる菱形の反復にも、先に論じた人体比率のデッサン（図39）との明らかな関連が認められる。

ただしその完成作は、身体 of 構造の明確なヴィジョンを見る者に与えるという、通常の美術解剖学的な意図から大きく隔たっている（口絵6）。まず、菱形により構成される主要部分に付随して、首、腕、側腹や足の部分に、いくつかの細長い面により組織された部位が加えられている。このため人体像全体の理解はきわめて難しいものと



図43 パブロ・ピカソ《裸体習作》1908年 パリ、国立ピカソ美術館

てふたたび見出されることとなる⁽³⁴⁾。このようにピカソは、本来は秩序を生み出すための不可視的な指標として機能するべき幾何学を、完成したイメージに反映させることで、表現の独創性へと達したのだ。

以上、プロト・キュビズム期の人体素描における組紐構造や菱形の構造が、筋肉の構造や人体比率といった、美術解剖学で学ばれる知識の革新的な応用によって発展したものであるという新知見を示した。ピカソはすでに存在した具体的な肉体構造の分析方法から出発しながら、想像の力を借りて新しい肉体構造を構想したのだ。では、この肉体構造のイメージは、どのように実際の作品のなかに表現されたのだろうか。カーメルやコーリングは、一九〇九年の素描に認められる縄を組み合わせた構造や解剖学的知識が実際の作品には反映されていないと結論づけている。しかし一九〇九年にオルタ・デ・エプロで描かれた一連の女性像のなかには、素描における実験の成果が反

生み出す平板な面の表現とそれを規定する直線的な輪郭線によって、女性の身体が幾何学的な量塊として表現されている。胴のラインや、解剖学的な分割には、一九〇七年の素描(図39)と同様の菱形の重なりが認められる。このことから、不規則に見える幾何学的表現のなかにも、幾何学によるパターンを基礎づけるある種の規則があったことがわかる⁽³⁵⁾。同様の立体的で幾何学的な特徴を持つ腹部の表現方法は、一九〇八年秋に完成されたとされているエルミタージュ美術館所蔵の《三人の女たち》(口絵3)中央の女性の身体像に置い

らの影響がピカソに認められなくなり、一九〇九年以降は非西洋圏の「部族芸術」の形態的引用も認められなくなる一方で、解剖学的なイメージは架空の肉体を構想するための想像力の源であり続けた。詩人アポリネールは一九一二年から一三年に出版した文章のなかで、新たな解剖学的イメージの地平を開拓するピカソを外科医にしばしば喩えているが、ピカソの創造的な試みのなかで、人体比率の理論と解剖学の知識は、伝統的な描写法のプロトコルとしての位置づけを超え、身体像を解体し新たな視点からその再構築を行うための道具として改変されたのである。

彫刻作品におけるプロト・キュビズム

以上のようにピカソは、三次元の身体像を二次元上で表現する際に、美術解剖学を創造的に用いることでキュビズムの実験を推し進めたのだが、一九〇九年秋に制作した彫刻《女性頭部像（フェルナンド）》（口絵7）においては、二次元上で試みた光と形態の表現の絵画的実験をあらためて三次元の制作に応用し、キュビズムのオブジェを生み出すという新たな課題に挑戦している。

《女性頭部像（フェルナンド）》は、パリにあるマノロのアトリエで石膏により塑像された後、一九一〇年にヴォラールに買いとられ、ブロンズに鑄造された⁽²⁾。これまでこの彫刻は、その激しい凹凸から、見る者にエコールシエを想起させてきた。ロン・ジョンソンの言葉を借りれば、それは「図式化された二〇世紀のエコールシエ」であり、「いかなる肉体や骨よりも硬質だが、情感を失うほどには機械化されていない⁽³⁾」。しかしその形態はかならずしも解剖学的には正確ではない。カームルの詳細な分析は、むしろ解剖学的な構造が光学的な実験の犠牲とされていることを明らかにしている。彼が指摘するように、モデルの右目の瞳は凸状、瞼は凹状に造られている。これに対し左目の瞳は凹状、瞼は凸状である。彼女の左頬に走る稜線の両側は深い凹状の形態の影になっているが、右頬は凹状のなだらかな円錐によって構成される。このような左右非対称な形態のたわむれは、オルタで制作された女性像の

なる。腕、胸鎖乳突筋、腹斜筋、臀部、脚を構成するこれらの部位は、いずれも細長くひき伸ばされている点で、単に解剖学的な特徴を切子状にしたものではなく、むしろパリのピカソ美術館所蔵《裸体習作》(図43)に認められるような複雑な縄状の形態を幾何学的に翻案した結果であると考えられる⁽⁸⁸⁾。

この作品に認められるような光の実験的な表現もまた、幾何学的な形態の難解さを助長する一因である。首、腕、胸における幾何学的な分割は、明瞭な輪郭線で区切られているが、胴、腹の側面や臀部、モデルの左足の部分には、「パサージュ」と呼ばれる技法が適用され、構成的な筆触によって境界線が曖昧にされている⁽⁸⁹⁾。さらに、切子の稜線を明確にするために、ある面の明るい部分と隣り合う別の面を暗い色調で塗り、対比を際立たせる工夫がところどころ施されているが、このことにより、対象の三次元的な構成を想像することがいつそう困難になる⁽⁹⁰⁾。

これまでの考察から、ピカソの作品におけるプロト・キュビズムの身体表現の展開に関して、次のような見取り図が導き出せる。一九〇六年末から一九〇七年に突如顕著となったピカソの解剖学への関心は、女性と男性、西洋と非西洋といった、文化的に形成されたさまざまな境界を超える試みのなかで展開した。それはまず、縄状の身体と、菱形の反復を利用した均衡理論という、二つの表現の独立した実験のなかで応用された。それはともに、一九〇七年から一九〇八年の作品のなかでは、形態の解体の着想源として機能すると同時に、通常の場合は目に触れることのない身体の潜在的な構造を露わにする試みとして、従来の身体像の概念を覆す役割を果たしていた。この二つの方向性と、ピカソのプロト・キュビズムの完成作の具体的な関連性は、これまでの研究でも看過されてきた側面である。しかし一九〇九年のオルタで制作された女性肖像画の分析から、菱形に幾何学的な細長い矩形が絡み合うその複雑な身体表象が、二つの試みの統合、再解釈により誕生していた事実が浮き彫りになった。

このように、現実の身体構造を二次元空間で解釈し抽象化する美術解剖学のダイアグラムは、自律的な様式の展開のなかで消滅してしまう形態的着想の源としての位置づけを超えて、キュビズムを生み出す原動力となる視覚的な実験の、より核心的な構造に関与していたことができる。一九〇七年秋以降、古代彫刻やイベリア彫刻か

けではなく、丸みを帯びた連続する表面を彫刻的な方法で否定するピカソの試みが、端的に説明されている。このようにしてピカソは、『女性頭部像（フェルナンド）』により、キュビズムが絵画表現のみならず、彫刻表現においても革新的な身体像の可能性を提示するものであったことを示した。つまり、ピカソが展開したキュビズムとは、単に三次元の物体を二次元的に描出する技法であるだけでなく、二次元と三次元の対話のなかで、新しいかたち、新しい現実のオブジェを構築する様式だったのである。

ローランド・ペンローズの証言によれば、当初ピカソはこの作品を鉄線で制作しようと予定していた。⁽¹⁶⁾ カーメルが主張するように、このような着想は本章で論じた縄状の構造に由来していると考えられる。ただし鉄線という素材は、「あまりに知性的で、あまりに絵画的」であるために、最後には放棄されることになる。⁽¹⁸⁾ カーメルはこのことから、線に還元された身体という着想そのものが彫刻作品からとり除かれてしまったと主張する。たしかにここには、解剖学そのものは認められない。しかし、とりわけ髪や頬、首の部分におけるエコールシェを想起させるような稜線の表現は、明らかに前述の縄状の構造に由来するものであり、この意味ではピカソにより翻案された解剖学が応用されていると言える。切り立った稜線から構成される量塊という着想は、三次元空間において、解剖学的形態を翻案した縄状の構造と、光の実験的な試みとを同時に実現するひとつの方法として適用されたのである。

解剖学的な特徴を革新的なかたちで翻案し、素描段階で研究した新たな身体像を彫刻作品として実現する傾向は、実のところ、ほかの芸術家も同時代に試みていたことであった。この点でまず注目されるのはポーランド出身の彫刻家エリー・ナデルマンである。ピカソの『女性頭部像（フェルナンド）』とナデルマンの同年の頭部像（図44）の類似を最初に指摘したリンカン・カースタインは、ピカソがナデルマンの様式を真似たのだと理解する。⁽¹⁹⁾ ナデルマン自身もまた、一九二〇年代にはすでに、自らの芸術がキュビズムを先どりしていたのだと主張した。一九二一年に出版されたカタログのなかで、ナデルマンは自身が一九〇五年に描いた一連の素描に関し、次のような短い解説を付している。

頭部にも見出すことができるものであるが、彫刻作品においては、その特徴が深い稜線や凹状の空間のつくり出すネガティブな量感によってより印象強く表現されている⁽⁹⁵⁾。

こうした効果は、次の三つの段階を経て得られたものである。まずピカソは、線描による習作において、解剖学や菱形の人体比率理解にもとづく二次元の幾何学的分割を試みている⁽⁹⁶⁾。次に、実際の塑造にうつる前に、頭部を描いたいくつかの素描や絵画作品において、分割した各面に陰影をつけ、光の表現の実験を試みた⁽⁹⁷⁾。ピカソが施す陰影は、かならずしも一貫した光の効果をもたらすものではなく、さまざまな光源の存在を示唆するものであり、空間的な理解を高めるといよりは、不条理な空間の表現に寄与するものであった⁽⁹⁸⁾。最後に、この試みを彫刻作品で実践するために、三次元的な鋭い稜線を用いて明暗の効果をより際立たせ、加えて左右非対称の構造を取りいれることで、絵画上ですでに試みていた光の不条理な表現を立体作品のなかに導入しようとしたのである。

すでに一九一三年には、アポリネールがこの彫刻と光の実験の密接な関係を指摘している。曰く「ピカソは、あるブロンズ彫刻において、光から寄せ集められるすべてのものを寄せ集めた⁽⁹⁹⁾」。しかしその後、この彫刻に関する重要な言及は一九四〇年代を待たねばならない。アルフレッド・H・バー・Jrは一九四六年にニューヨーク近代美術館で開催した『ピカソ 五〇年の芸術』展のカタログのなかで、『女性頭部像（フェルナンド）』の「クリスタルやダイヤモンドのように細分化された切子面」が、「頭部の自然な形態を根本的には失うことなく、鋭い稜線で表面を分解するピカソの手法を三次元のうちに示している」と語る⁽¹⁰⁰⁾。続いてカーンワイラーは、『女性頭部像（フェルナンド）』について、「絵画で生み出した光をブロンズに与え⁽¹⁰¹⁾る試みと捉えている。ロバート・ゴールドウォーターは、一九六九年の著書のなかで、より明快にこの彫刻における光の効果論じている。曰く、「交互に突出したり後退したりしながら、それら「急斜面の諸平面」はまず光をつかまえ、次にそれを隠す。「……」光と影は堅牢なヴォリュームと反射する表面を伝えるために用いられるというよりも、むしろ、空間のなかで築かれた分析的な構造を示唆するために用いられている⁽¹⁰²⁾」。ここでは、絵画的な方法で翻案された解剖学を三次元にうつし替えるだ

ば、そしてときには完全に、捨て去られた。その結果は、センスがなくて造形的にはつまらないものとなっている。『ピカソのキュビズム作品において』衝撃をもたらしているのは新規さだけである。⁽¹⁰⁾

おそらくピカソは、実際に、一九〇七年から一九〇九年のあいだにガートルード・スタインの家でナデルマンの作品を目にしている。フェルナンド・オリヴィエは、ピカソが出席していたスタイン家の夜会でナデルマンを見かけたことを述懐している。⁽¹¹⁾さらにナデルマンは別の書簡のなかで、一九〇九年にドゥルエ画廊で最初の個展を開く前年にはすでに、レオ・スタインをとおしてピカソが自分の作品を見る機会があったのだと主張している。⁽¹²⁾

ピカソが実際にナデルマンの作品からどの程度影響を受けているのかについては、まだ議論の余地があるが、少なくとも二人の芸術家が、「抽象的形態にしたがつて」自然を解釈するという着想を共有していたことは明らかである。また一九〇五年から一九〇九年のあいだにナデルマンが制作した素描の数々は、解剖学的な特徴をもにした多面体として人体を描く点で、ピカソの一九〇九年の素描を想起させる(図45)。ナデルマンとキュビズム作品のこ

うした類似から、アポリネールは一九一四年の記事のなかでは、「科学的キュビズム」のなかにナデルマンを分類している。

芸術家たちのなかでも、造形的な統一という目的を真面目に切望しているのは新しい画家たちだけだ。彫刻家たちはそうしたことは考えてもいないが、おそらく例外は天才ルドで、彼は彫刻家のなかでもっとも偉大だ。



図45 エリー・ナデルマン《女性立像》
1905~06年 個人像



図 44 エリー・ナデルマン《頭部像》1909年 ニューヨーク公共図書館

いまから十六年前（一九〇五年）に制作されたこの素描は、私たちの時代の芸術を完全に覆した。それらは、絵画と彫刻に、抽象的な形態を導入したのだが、それは当時の人に欠けていたものだった。キュビズムはこうした素描の抽象的形態を単に模倣しただけのものであり、素描における造形的意義を実現してはいなかった。⁽¹⁰⁾

続いて、著書『今日の彫刻』（一九二二年）を出版したばかりのキネトン・パークスに宛てた一九二二年の書簡のなかで、ナデルマンはあらためて「キュビストたちなどのような模倣者」が「私の作品において実現されていた造形的な性質」を利用したのだと主張する。⁽¹¹⁾ さらに、一九二五年七月に雑誌『フォーラム』に掲載された書簡のなかで、ナデルマンはピカソを名指しで剽窃者として批判する。

ピカソがキュビズムを考案する前に、私は造形の分野ではそれまで知られていなかった新たな原理を、作品のなかで明らかにした。私が発見した原理というのは、抽象的形態のそれなのだが、私は自然をひろげたのではなく、自然を抽象的形態にしたがって解釈することにとどめたのだ。この抽象的形態は、私の彫刻と素描のなかに造形美をもたらしてくれた。この造形美は、この発見以前には、私たちの時代の造形芸術において完全に欠けていたものだった。ピカソは抽象的形態の創造者ではない。彼はただ、私が発見した形態を極端な結果にまで推し進めたただけだ。そしてその働きも知らないまま、彼はごちゃまぜにそれらを山積みにし、自然は、ほ



図 49 オグスト・アゲロ《腕を挙げた女性》1911年 個人蔵



図 48 アンリ・ゴディエ＝ブルゼスカ《プロメテウス像の習作》1910年 オルレアン美術館

ブルゼスカは、一九一四年からキュビズム風の彫刻を制作しているが、一九〇九年から一〇年にかけてパリに滞在するあいだ、解剖学的な特徴を強調した素描を多数制作している(図48)。こうした素描は、ゴディエ＝ブルゼスカが解剖学的知識にもとづきながら解剖学的な再現性からはかけ離れたイメージへとたどり着いていたことを明らかにするものである。さらに、スペイン人彫刻家でありピカソの友人でもあるオグスト・アゲロは、一九一一年に、解剖学的特徴を強調し図式化した女性像を制作している(図49)。アポリネールがそこに認めたものは、「身体の解放的なエネルギーに相当する力としての形態」という抽象的な要素であった。

美術史家カトリヌ・シャヴィイヨは、一九一四年以前の若い彫刻家たちにおける図式化された様式が、キュビズムとどのような関係を結んでいるのかについて検討した。彼女によれば、この関係は単純なものではない。というのも「本来彫刻とは空間におけるヴォリューム」なのであり、「キュビストでないにもかかわらずキュビックな彫刻を制作している彫刻家はたくさんいた」からだ。アーキペンコやゴディエ＝ブルゼスカからキュビズムの影響下にある彫刻家のみならず、ナデルマンやアリストイド・マイヨール、アントワーヌ・ブールデルといった

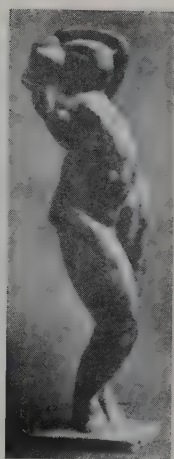


図 46 アレクサンダー・アーキペンコ
《黒人女性》1910 年



図 47 アレクサンダー・アーキペンコ
《家族の生活》1912 年

カルポー、ロダン、シュネッグ、デスピオーといったそのほかの彫刻家たちは光の造形的な力に気がつき、形態を解放し、たわむれさせ、彩らせ、眼の享樂的な感覚にしたがわせたのだ。

ナデルマンは反対に、まだこなれていないとはいえず、ギリシヤ人たちとエジプト人たちを乗り越えて、音楽的な構成を試みた。彼は造形を建築に近づけようとした（科学的キュビズム）。このようにして、内的な造形の構造を感覚的に美しい表面の素晴らしい魅力に結びつけるような芸術に通じる道が開かれたのだ。

ただしピカソによる身体像の解釈方法がナデルマンよりもはるかに変化に富んでおり複雑であることから、ナデルマンがピカソのキュビズムに向けた批判は妥当ではないとする見方も複数の研究者が提示している^⑩。そもそも、ピカソに限らず、解剖学的構造を幾何学的に抽象化することは、複数の同時代の芸術家たちに共通する試みであった。例えば、アレクサンダー・アーキペンコは、『黒人女性』(図46)と題された一九一〇年の彫刻作品において、肩周りや腿、脛の筋肉構造を強調する筋を彫っている。一九二一年の『家族の生活』(図47)でもまた、膝、腿、臀部の解剖学的構造が過度に誇張され、さらには幾何学的な量塊^{マッス}として単純化されている。アーキペンコ自身は、後に自らの芸術的發展を述懐するなかで、こうした作品を、一九一二年以降にはじまる自身のキュビズム時代を準備した「三次元彫刻」として分類する^⑪。またアンリ・ゴディエ^⑫

アナトミックな身体からアナリティックな身体へ

ピカソは、一九〇九年秋に描かれた身体像において、経験に先んじてイメージしうる解剖学的な特徴を強調する試みから、各部位の解剖学的構造を幾何学的形態で実験的に置き換えていく試みへと、徐々に移行した(図50)。この試みの成果は、一九〇九年冬から一〇年春のあいだに完成されたと考えられる油彩画《座る裸体像》(口絵8)のなかでは、オルタ・デ・エプロの肖像画の連作よりもいっそう複雑な浅浮き彫りのイメージとして結実した。さらに《アンブロワーズ・ヴォーラルの肖像》(口絵9)でもまた、実験的な幾何学的形態への置き換えによる肉体のヴォリュームの解体が認められるようになる。

やがて、一九一〇年の分析的キュビスムの誕生へと向けて、等間隔の水平線により身体の一部を表現する油彩作品が登場する。例えば、ケンブリッジのフィッツウィリアム美術館所蔵の《女性頭部像》(図51)では、顔の左



図50 パブロ・ピカソ《女性立像》1909年 個人蔵

側面を分解する平行線が描きこまれている。同様の試みを、ピカソは同じ時期に立体作品でも行っている。この時期に手がけられた頭部像彫刻(図52)では、鼻や目の部位、口の部位に平行線や垂直線が刻まれている。向かって左側の顔の中央部分には頬骨を表すと考えられる小高い丘があるが、右側にはこの特徴は見出せない。また、額や目のくぼみを表すと考えられる二本の線は、顔の右側のみに見出せる。前述したように、こうした左右非対称性はピカソが一九〇九年秋に手がけた《女性頭部像(フェルナンド)》に見出せるものであった。この粘土の塊

キュビズムと距離をおいていた彫刻家もまた、一九一四年以前に、「ヴォリユーム同士を連結させる」という課題にとり組んでいる。⁽¹⁰⁾これに対しシャヴィヨは、ピカソのキュビズム彫刻について、ヴォリユーム同士を連結させるのではなく、ヴォリユーム相互の關係性を断ち切り「解体する」ものとして捉えている。⁽¹¹⁾ナデルマンに関して言えば、彼は「素描ないしは浮き彫りのなかにキュビズムに近いアプローチをとりいれ」、⁽¹²⁾「素描においては、ときにはほぼ抽象と言える形態にまでヴォリユームを展開し、三次元を解体する試み」⁽¹³⁾を行ったのだが、一九一三年にはこのキュビズム的な抽象への道を放棄するようになると、シャヴィヨは主張する。つまり、一九〇九年から一三年のあいだ、身体を簡素な解剖学的図式で表現することは彫刻家たちの共通の関心であったのだが、《女性頭部像（フェルナンド）》（口絵7）が示すように、ピカソは解剖学的な図式から出発して、三次元空間においてヴォリユームを解体し得た最初の芸術家だったというのだ。

ピカソがヴォリユームの解体という革新的な試みを二〇世紀彫刻の分野で試みた最初の人物であるという指摘はきわめて妥当である。しかしピカソの革新性は、単にヴォリユームを解体することを目指した点にのみあるのではなく、たびたび美術解剖学の基礎に立ち戻りながら、ヴォリユームを解体する新たな方法を築いてはうち崩し、模索し続けた点にある。組み紐と菱形の重なりから成る架空の肉体構造を、現実のオブジェとして具現化した《女性頭部像（フェルナンド）》は、それまでの試みのひとつの帰着点であったのだが、それはピカソが次の手法を模索するきっかけともなっていた。実際ピカソは、これ以降、菱形を基礎とした幾何学を反復する様式を段階的に放棄することになる。そしてこれから論じるように、^{アナリティック}筋肉質な身体から^{アステティック}解剖学的な身体への移行を達成したピカソが向かう先は、分析的な身体という、まったく新しいイメージの可能性であった。次項では、一九〇九年秋から一〇年までにピカソの作品が経験した移行と変化の段階的な展開をたどることにする。

ニズムを読み解いていきたい。

最初に、この素描に記入された、水平線の端の数字やアルファベットの指標に着目してみよう。素描A(図53)の右に記された四つのXは、素描C(図55)の左に描かれた三本の水平線と同じ身体の箇所を指している。この指標は、身体を次の三つの部分、すなわち頭の頂点から腰のくびれ、腰のくびれから膝の中央、膝の中央からつまさ

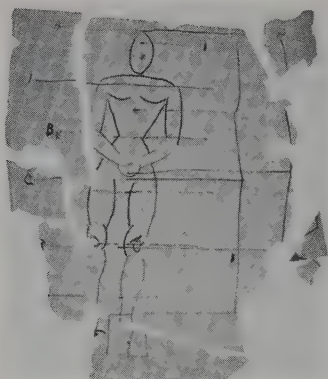


図54 パブロ・ピカソ《人体比率の素描(B)》1907年 ピカソ財団

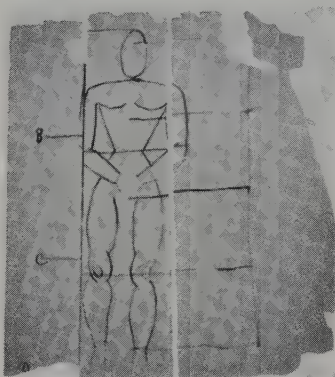


図55 パブロ・ピカソ《人体比率の素描(C)》1907年 ピカソ財団

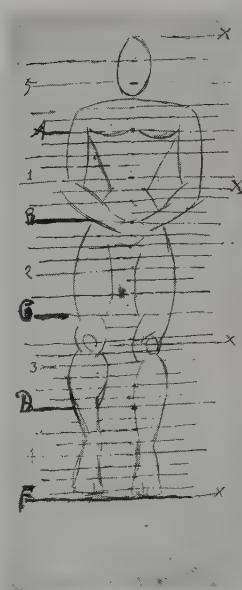


図53 パブロ・ピカソ《人体比率の素描(A)》1907年 パリ、国立ピカソ美術館

できる。ただし、ピカソの考案した後者の方式は、であったことにも注意が必要である。まずはいまだ解読されていないこの素描において採用されている比率のメカ

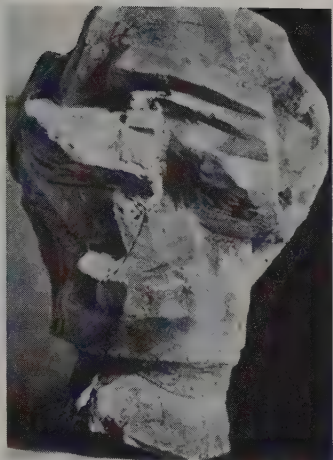


図 52 パブロ・ピカソ《自画像》1909～10年
ピカソ財団



図 51 パブロ・ピカソ《女性頭部像》1910年
ケンブリッジ、フィッツウィリアム美術館

は、《女性頭部像（フェルナンド）》よりも革新的な分析的キュビズムの頭部像を試みたものであるに違いないのだが、ブロンズ鑄造されていないことを考えれば、おそらくは制作途中で放棄されたものであろう。このため顔の各部位を示すこれらの指標は、完成後にはまったく別のかたちをとる予定だったのかもしれない。

重要なのは、ピカソがこの時期、身体を分析するひとつの手法として、解剖学的な知識や菱形の構成だけでなく、水平線による分解に関心を示しはじめた点である。こうした水平線による分析の拠り所となったと考えられるのは、ピカソが分数的な手法で描いた一九〇七年の三枚の人体比率の素描である（図53～55）。この三枚を本書では便宜上素描ABCとそれぞれ呼ぶ。

この素描は、菱形を重ねたもの（図39）と同様、アカデミックな美術教育で学ばれる人体比率のダイアグラムから着想を得ていると考えられてきた。だが、前者が大きな菱形のモジュールを構築する点で技術的比率の性質の強いものであったとするならば、後者は身体の部位の位置を細かい水平線で規定する点で客観的な比率に類似した体系を持つものであったと言うことが

たしかに、ピカソが平行線を実際に用いて比率の調和のとれた人体像を素描している例は少ない。⁽¹⁵⁾ だが一九〇八年には、ピカソは別の人体比率の素描を残している(図56)。左側には、スペイン語で「二つの点の尺度は尻の二倍」(la medida de los dos puntos es el doble de las ancas)と書き込まれており、臀部の横幅が比率の単位とされていることがわかる。⁽¹⁶⁾ このような単位の設定は、幾何学的なユニットを構築するタイプの身体像の描出に適したものである。この一九〇八年の比率を適用した素描もまた、一九〇七年の素描と同様、多くはない。⁽¹⁷⁾ しかしピカソにとって比率というものが『アヴィニヨンの娘たち』の後に関心の対象となっていたことを示す資料として、大変重要なものである。

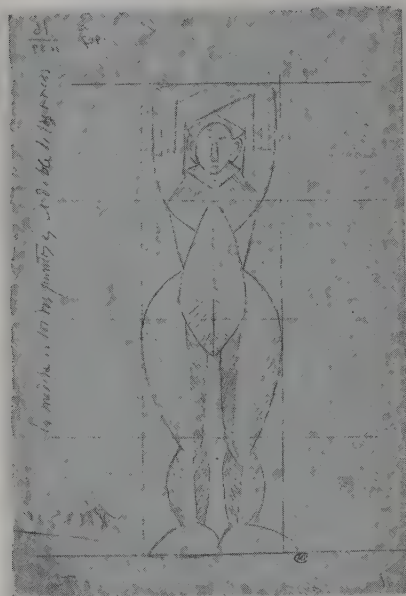


図56 パブロ・ピカソ《人体比率の素描》1908年 バリ、国立ピカソ美術館

水平線によって人体を均等に分割するタイプの比率は、一九〇九年のピカソの作品にはまったく認められなくなるが、一九一〇年の分析的キュビズムの身体像では、ふたたび重要な役割を担うようになる。ただしそれは、菱形を重ねるタイプのものと同様、均衡を保つためではなく、身体の形態を幾何学的に抽象化する造形言語として用いられた。例えば一九一〇年初頭から夏にかけて描かれた作品における身体像には、肩や腕、腰のくびれ、臀部、膝の部分に、水平線が描きこまれている(口絵⁽¹⁸⁾)。これらの指標は、ピカソが素描ABCで規定したものと合致している。一九一〇年に描かれた別の素描(図57)では、筋肉の表現は消え、代わりに垂直の線と水平線、いくつかの斜線と半円形により身体が描かれている。水平線と垂直線との交わりは、複数の小

きに等分するものである（基準一）。素描B（図54）左と素描C（図55）左の線もまた、身体と同じ部分を指している。菱形を重ねた素描（図39）と対照させながら部位を同定すると、これらの線は額、あばら骨の形成する鈍角の頂点、腰と脚の関節、膝の中央、くるぶしを指し示す指標であることがわかる（基準二）。一方、素描Aの左に書き込まれたアルファベットA B C D Fは別の指標となっている。Bで指し示された箇所は曖昧であるが、菱形の比率の素描と比較すると、腹筋を表す菱形の下部の頂点に相当していることがわかる。これらの線は、胸、腹筋の下部、膝の上部、ふくらはぎとつまさを示している（基準三）。素描A左にはまた、数字が上から順に5、1、2、3、4とならんでいる。数字の5が指し示しているのは、おそらく人体比率の理論のなかでしばしば指標とされる鼻の先端だと考えられる。⁽¹⁴⁾ 数字2は、腰と脚の間接より下に位置しており、菱形の人体比率の素描に照応させれば股の先端を表す点に相当すると言える。この基準は、鼻の先端、肘、股、膝の下部、かかちによって身体を等分するものである（基準四）。素描Bの左にも、A B Cと記入されており、その下に等間隔にならぶ二つの線にも、端が破損して今では判明ではないものの、もとはCに続くアルファベットD Eが続いていたと考えられる。これらは次の六点、すなわち頭の頂点、肩の関節、ウエストのくびれ、股、膝の中央、ひらめ筋の下部を示している（基準五）。

客観的比率の方法を参考にしたこれらの素描は、一件複雑に見えるが、このように析出された五つの基準を見ると、各々の尺度においては比較的大きな身体単位を想定していたことがわかる。こうした身体の等分の仕方は、頭部や腕の長さ、足や手、指の大きさをひとつの単位とする伝統的な人体比率のシステムとは異なる、ピカソ独自の発想にもとづくものである。基本的には分数的な手法で身体部位を細かく規定しながらも、五つの異なる基準を設けることで比較的大きめの身体部位をモジュールとして組み立てることが可能になるという、ピカソのこの発案は、デューラーのような過去の巨匠たちが提案した精緻な人体測定学よりも多様な身体像を生み出すことができる。

各部位を構成する半透明の皮膚——肉体のような厚みはないが、かといって抽象的な記号にはない物質性を備えたイメージ——として表されている。ピカソはここで、この傾いた半透明の面を人体比率の指標となる部位に沿って的確に配置し、さらに幾何学的な形態に切りとることで、曲げられた肘のつくり出す三角形や、マンドリンの竿と円形部分といった現実のかたちを示唆しているのである。さらに、半透明な平面の重なりにより構築された身体像は、同じく幾何学的に分割された背景からぼんやりと浮かびあがりつつ、謎めいた画面の空間のなかに繊細な影を落としている。したがってこの人体の比率を記す設計図は、観念的な記号としてのみならず、手にとり折り曲げることのできる触覚性を備えたものとして描かれているのである。この地図は、身体の「骨組み」を示す記号が記された概念図であると同時に、髪のある平面の重なりとの再現でもある。抽象的な骨組みと物質性を与えられた平面の重なりという二重性を備えたダイアグラムを表現することで、ピカソは、人間の身体のヴォリュームを描くことなしに、それを鑑賞者に想像させようとしているのだ。

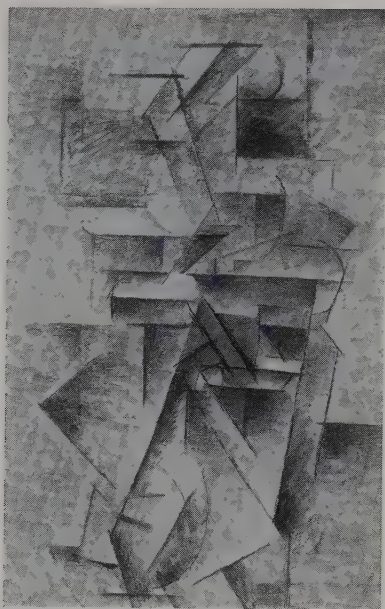


図 58 パブロ・ピカソ《マンドリンを持つ女》
1910年 ケルン、ルートヴィヒ美術館

分析的キュビズムの身体像の革新的な点は、このような、ダイアグラムとしての身体表象を誕生させたことである。一九〇九年までの作品におけるプロト・キュビズムの身体像が、解剖学的特徴の翻案と菱形の技術的な構築により成立していたとすれば、一九一〇年夏以降の作品における分析的キュビズムの身体像は、客観的な人体比率で用いられる細かい線の入ったダイアグラムそのものを表現対象とするようになった。しかしこのような展開には、パノフスキーが人体比率の歴史のな



図 57 パブロ・ピカソ《女性立像》1910 年
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

述べたように、ピカソが一九〇七年にはすでに筋肉組織への関心を示していたことを考えれば、こうした身体ダイアグラムはレントゲン写真よりも美術解剖学の知識とより密接に関わっていると考えるのが妥当である。またピカソの抽象化された身体が示す「骨組み」は、レントゲン写真に写った実際の骨格とかならずしも一致しているわけではない。

繰り返すが、ピカソにおけるダイアグラムの使用法の革新性は、その本来の使用用途にあえて背く姿勢をたづねきながら、新しい造形言語のなかにとりいれていくことにある。通常、人体比率のダイアグラム上に記される印は、身体像を意味する記号ではなくそれを補足的に説明するものである。だがピカソは、この印によって、身体部位を「意味」する表現へと置き換えていく。さらにはその印に陰影をつけて、身体像を、傾きを持った平面の重なり合いにより構成されているかのよう描く。こうして完成された分析的キュビスム時代の油彩画《マンドリンを持つ女》(図58)では、ダイアグラムは単に透明な概念装置であるだけでなく、同時に、現実の人間の肉体の

さなT字の記号を成しており、額、鼻、肩、胸、腰、膝といった、人体比率の素描で指標とされていた部位を示している。額や頬、胸、尻やふくらはぎといった人体の丸みを帯びた部分は、半円形で置き換えられている。このようにピカソは、人体比率のダイアグラムに着想を得ながら、最小限の幾何学的な記号に身体細部の還元しているのである。体の「骨組み」を表現するこうした着想には、人間の骨格を写したレントゲン写真からの影響も先行研究では指摘されている⁽¹⁹⁾。しかし先に



図 62 パブロ・ピカソ《林檎》1909年。パリ、国立ピカソ美術館



図 61 パブロ・ピカソ《酒瓶のある静物》1909年。ニューヨーク近代美術館

静物画・風景画における分析的キュビズム——ブラックとの比較からの考察

平行線の導入がピカソにもたらした、菱形の分析法よりもいっそう革新的に現実のイメージを解体し、あたかもその皮を肉から切り離すかのごとく平面の重なりとして表現する分析的キュビズムの手法は、やがて静物画や風景画にもとりいれられることになる。

ピカソが一九〇九年にオルタで描いた静物画は、対象を菱形や斜線で分解し切子状にする手法を特徴としている(図61)。それは、同時期の身体像における試みと同様、彫刻作品へと応用可能な技法であった。一九〇九年の冬から翌年にかけてパリのアトリエで制作された小さな林檎の彫刻作品には、本来の林檎に存在しないはずの線がナイフによつて刻まれている(図62)。ピカソは、一九〇九年末頃までは、絵画においても彫刻においても、まず対象の本質的な形態を球や菱形といった単純な幾何学で構成し、その表面の部分をさらに細かい線で刻んでいくことで、あたかも人間の肉体を腑分けし解剖しながら新たな身体像を構築していくかのように、静物のヴォリュームを維持しつつ

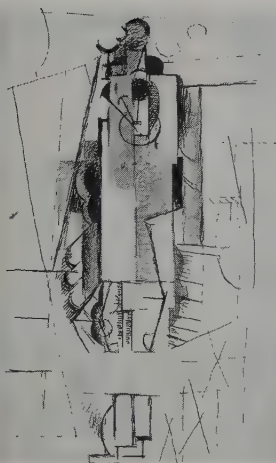


図 60 パブロ・ピカソ《肘掛け椅子の男》1913年 個人蔵

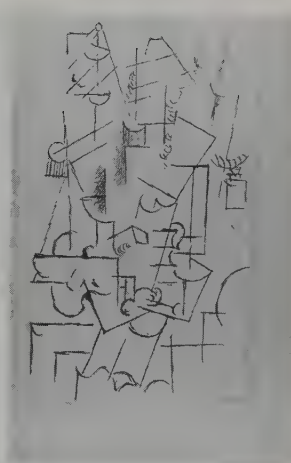


図 59 パブロ・ピカソ《兵士と少女》1911~12年 ピカソ財団

み重ねた身体像、そして一九一〇年以降の平面により構成された身体像へと変化したのである。そのなかでピカソは、解剖学と比率のダイアグラムとを着想源としながらも、現実の身体を正確に描くというそれら知的道具の元来の目的にとらわれない革新的な使用法を考案したのだ。

かで示したような、画一的イメージを生み出す技術的比率から、多様な表現を可能にする客観的比率への関心の推移が認められるだけではない。そこには、皮を剥がれた肉体や解剖学的な各部位を構成する塊としての肉体を描こうとする行為から、水平線という完全な抽象的記号をならべたダイアグラムの平面の重なりにより身体イメージを構成する試みへの劇的な移行が認められるのである。

ピカソの身体像には、分析的キュビズムから総合的キュビズムへと移行する時期の作品にもたびたび平行線が使用されることになる。カームルはすでに、一九一二年から一三年のあいだに制作された作品に描かれた身体像の頭部に、顔のパーツの比率を示唆する水平線が描かれていることを指摘している（図59⁵⁹）。頭部だけでなく、足の部分に比率の素描を思わせる水平線が描かれる例も、一九一三年の素描のなかに見出せる（図60）。こうしてピカソの身体像は、一九〇六年末以降の筋肉質で解剖学的な身体像から、一九〇七年以降の皮を剥ぎ菱形を積

は一塊のものとしてつくり出されるわけではない。新しい記号が意味を成すためには、ほんの一部分ではあれ、あらかじめ「読解されている」記号と結びつかなければならなかった。ブラックが一九〇九年に自らの静物画に導入したものは、鋏、つまり記号のレパートリーのなかからとられた既知の記号、あるいは皆が読むことのできるアルファベットという、私たちが「だまし絵の細部」と呼んでいるものだった。ピカソにより発見された平面の積み重ねは、鍵とロープ、楽器の響孔、印字などのような、こうした類の現実的な細部によって読解可能になったのであり、それらは記号全体の読解を刺激するものとして機能していたのだ。⁽¹⁾

実のところ、静物画および風景画に関して言えば、カメメルも指摘するように、ピカソよりもブラックの方が早くこの平行線による分割をとりいれていた。⁽²⁾一九〇九年秋に描かれたと考えられるブラックの油彩画《ヴァイオリンとパレット》(図65)では、対象を分割する斜線に陰影がつけられている。これらの斜線は部分的に菱形を形成しているが、画面周辺部分のように、パサージュの技法によって分割面の境界が曖昧にされている部分も多い。こうした特徴はピカソの一九〇九年夏以降の作品(図63、64)における試みをよりラディカルに追求したものと考



図65 ジョルジュ・ブラック《ヴァイオリンとパレット》1909年 ニューヨーク、ソロモン・R・グッゲンハイム美術館

えられる。だがここにはすでに、譜面から飛び出した五線や、ヴァイオリンの右手に繰り返される譜面台や家具の平行線の使用によって、菱形の重複とは異なるリズムが加えられている。

やがて同年の冬には、風景画のなかに、平行線の繰り返しが認められるようになる(図66)。パリのサクレ・クル

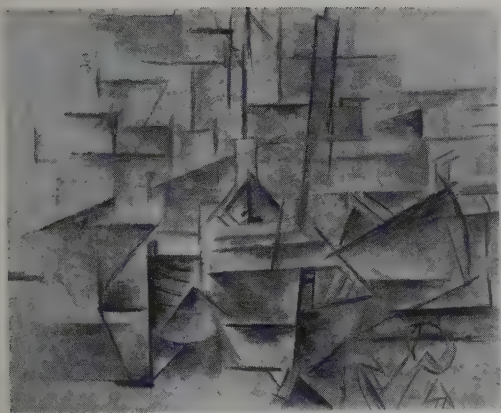


図 64 パブロ・ピカソ《ガダケスの港》1910年 プラハ、国立美術館



図 63 パブロ・ピカソ《化粧台》1910年 個人蔵

もその形態を解体していたのである。

これに対し、一九一〇年夏以降のピカソの風景画、静物画では、それまで認められなかった平行線と垂直線の激しい繰り返しが画面を支配するようになる(図63、64)。この複雑な線の重なりは、対象のヴォリュームを消去し、静物を表す形態を記号として抽象化するものであり、塊を塑像しナイフで削りとする彫刻技法では表現できない。第II部で述べるように、このようなダイアグラムの重なりを三次元空間で表現しようとすれば、それは紙や布、板を並べたり重ねたりするパピエ・コレやコンストラクション、アッサンブラージュの手法以外にはあり得なかっただろう。

ここでピカソは、対象がなにを描いたのか理解する手がかりを残すために、ひき出しに刺さった鍵(図63下部)や、船着き場のポートの先端とポール(図64右側)を描いている。カーンワイラーは、ピカソとブラックがキュビズムの抽象的な表現のなかに現実を模倣した細部を導入したのは、イメージに可読性を与えるためであったと指摘する。

彼ら「ピカソとブラック」はこの外の世界を意味する——すなわち再創造する——新しいエクリチュールをつくり出そうとしているところだった。だが、新しいエクリチュールというもの

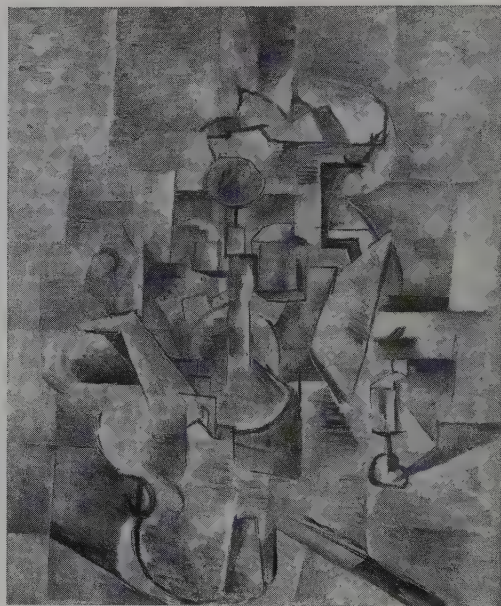


図 67 ジョルジュ・ブラック《静物（ヴァイオリンと蠟燭立て）》1910年 サンフランシスコ近代美術館

の技法を、ピカソはまず身体像から展開し、次いで静物画や風景画に応用したものと考えられる。

3 ピュトー・グループにおける様式的展開

以上のようなキュビスム的な実験は、ピカソとブラックの二人にとどまるものではなかった。ピュトー・グループの芸術家たちもまた、身体とそれを取りまくさまざまな環境を主な対象として、そうした試みを繰り返して

のかを知る手がかりは残されていない。しかし少なくとも彼らが、一九〇七年にお互いのアトリエを訪れて以来、互いの造形的関心が近いことを感じていたことに疑いはない。元来人間の想像力の産物として生み出された譜面や静物、建築から抽出したダイアグラムをあらゆる対象の解体へと応用したブラックの試みに刺激を受けたことが、このときのピカソにとつて、水平線という恣意的な記号に人体の構造をあてはめていく一九〇七年の分数的な手法による人体比率のダイアグラムに新たな関心を寄せるきっかけになった可能性も、十分にあると言えるだろう。このように、ブラックが静物画や風景画から展開した分析的キュビスム



図 66 ジュルジュ・ブラック《モンマルトルのサクレ・クール寺院》1909~10年 リール・ヴィルヌーヴ・ダスク・アフトサイダーアート近現代美術館

に浮かびあがる。しかしブラックの作品は、色を塗った平面を重ね合わせただけの装飾的な印象を見る者に与える。

一九一〇年春の静物画では、ブラックはさらに進んだ段階にうつる(図67)。画面を分割する平行線は、もはやその形状を完全に示唆することはない。五線や建築物の構造を成す直線の交わりが、現実の対象とは無関係に、楽器やコップ、蠟燭立てのイメージに侵入している。

このようにブラックが楽譜の五線、家具や建築物の直線的構造に着想を得ながら静物画と風景画において分析的キュビズムの実験を推し進めたのは、ピカソが分数的な水平線に着想を得ながらダイアグラムとしての身体像を描き出した時期に、わずかながら先行している。ピカソとブラックがこの時期に実際どのようなやりとりをしていた

寺院を描いたこの作品のなかで、建物の垂直の壁には、もはや菱形の分割の入り込む余地はない。また描かれた壁の部分には、うつすらと明暗のニュアンスがつけられているものの、空間的な構造は明確に示されていない。同じ時期にピカソが描いた《サクレ・クール寺院》(パリ、国立ピカソ美術館所蔵「MP30」と比較しても、ブラックが、この時期の風景画においては、平行線の使用によって平面的な表現に到達していた点でピカソに先んじていたことは疑いない。

ピカソの作品では、斜めの線の繰り返し返しのなかからサクレ・クール寺院のヴィジョンが立体的

メッツアンジェとグレイズにおける分析的キュビズムの展開

ピュトー・グループのなかでキュビズム的な形態の解体に本格的にとり組みはじめた最初の画家はメッツアンジェである。一九一〇年のサロン・ドートンヌにメッツアンジェが出品した《裸体》は、現在所蔵先不明であり、残された写真からのみその作風を知ることができるのだが、ピカソに大きな影響を受けはじめた作品であったことがこれまでに指摘されている^⑧。翌年制作の油彩作品《メッツアンジェ夫人の肖像》(図68)は、実際にピカソの一九〇九年のオルタでの連作の試みに非常に類似している。ただしピカソがオルタ連作において、面と面の接合点をパサージュの技法によって曖昧にする傾向があったのに対して、メッツアンジェの場合にはより明瞭な線と明暗の諸調によって幾何学的な量塊が強調されている。服の皺や額の凹凸に髪が投げかける影の形象もまた、同じ表現に



図68 ジャン・メッツアンジェ《メッツアンジェ夫人の肖像》
1911年 フィラデルフィア美術館

より等質に描かれているために、解剖学的な図式に不規則な切子面が介入しているかのような印象を生み出している。さらに、メッツアンジェ夫人の身体を包む背景の幾何学は、モデルの身体の輪郭と呼応し、ときにモデルの肉体の内部に侵入し一体化している。ここでメッツアンジェは、解剖学的図式という、観察に先立って決定された形態と、明暗の対比を観察し切子状にした表現、さらに幾何学的に分割した背景とを統合することで、不定形の幾何学的構造体のなかから明暗のニュアンスをともなったモデルの頭部像が浮かびあがるような、あるいは解剖学的図式が不定形の幾何学

た。この節では、このピュトー・グループの幾何学的な身体像がどのような行程で展開していくのかを検討したい。とりわけここでは、ピュトー・グループのなかでも第一次世界大戦前のキュビズム理論の形成において重要な役割を果たした以下の五人、すなわちル・フォーコニエ、メッツアンジェ、グレーズ、ジャック・ヴィヨンとデュシャン・ヴィヨンについて論じる。

ブラックやピカソとくらべて、これらの芸術家たちの作品は、美術史的な研究対象として看過される傾向にあった。ル・フォーコニエ、メッツアンジェとグレーズに関しては、ダニエル・ロビンスを先駆けとして詳細な研究が行われてきたものの、作品分析に関してはまだ十分になされているとは言えない。また二〇一二年のアンジェ美術館の『ジャック・ヴィヨン』展は、一九七五年にルーアン美術館とパリのグラン・パレを巡回した回顧展以降に開催されたはじめての大規模な展覧会であり、この画家の再評価はまだはじまったばかりである。⁽³⁾ デュシャン・ヴィヨンに関してはまた、没後大量に残された素描の研究は徹底されないまま今日に至っている。⁽⁴⁾

そこでこの節では、右の五人が、互いに影響し合うなかでキュビズム形成期の作品において身体の解剖学的理解を自らの想像力の源泉へとつくり変えていく行程を浮き彫りにする。このことにより、ピュトー・グループのキュビズム様式の創造的展開においてもまた、解剖学の図式が非常に重要な役割を担っていたことを新たに論証したい。ピュトーの芸術家たちもまた、ピアノと同様に、視覚的慣習を忘却しようとしたのではなく、視覚的慣習に批判を加えようとしていたのである。すでに述べたように、彼らの一九〇八年から一九〇九年の作品は、ピカソやドランのプロト・キュビズムに似た様式を特徴としており、一定の解剖学的図式（観察に先立って得られた図式）にしたがって対象に幾何学的な形態を与える傾向が顕著であった（図8・9）。しかし一九一〇年から一一年になると、慣習的な解剖学の図式に、現実の対象の観察や思いつきの変形により加えられた図式的形態が入りこむようになる。それはピュトー・グループにおける分析的キュビズムの誕生を告げる時期であった。



図 69 アルベール・グレーズ《ジャック・ネラルの肖像》1911年 ロンドン、テート・ギャラリー

られる明暗の諧調を帯びた幾何学的切子面が認められるようになる。この時期に制作された《ジャック・ネラルの肖像》(図 69) の制作過程では、実際、本来であれば未完成とされる図式的視覚を作品の最終地点とし、そこを指して陰影や色の表現の体系を改変していく姿勢が認められる。一九一〇年に製作されたと考えられる最初の全身像の習作では、水彩による明暗の表現が追求されているが、翌年に同様の構図で描かれた油彩習作では、幾何学化への激しい意図が認められるようになる。⁽¹⁸⁾ こうして、大きなカンヴァスに描かれた完成作には、不規則な形態の切子面を統合した複雑な構造の風景のなかから浮かびあがる人物像が認められるようになる。グレーズの図式的身体像は、不規則に幾何学化された風景を背にしており、見る者に明確なヴィジョンを与えない。そこに認められるのはむしろ、本来ならば制作の過程で現れ完成作において消え去ってしまった幾何学的な構想、十全なる像が生まれる以前のエフェメラルな状態を、恒久化させる作業であった。グレーズはこのような図式表現にとどまろうと

したのではなく、そこへと意図的に向かっていたのだ。それは画家の知覚を鑑賞者へと開いていく行為であると同時に、絵画空間そのものにある種の知覚の実験場として定義し直す行為でもあったと言えるだろう。

グレーズとメッツァンジェにおけるキュビズムの方法

ピカソの人体表現のキュビズム的な実験が、前述のとおり西洋の伝統だけでなく非西洋的な芸術にも着想を得て開始されたものであったのに対

形態に溶け込んでいくような、新たな絵画的視覚を提示しようとしている。

このような、解剖学的な図式とそれにしたがわない幾何学的な表現の組み合わせから成るイメージは、必然的に、描かれている像との慎重な対話を見る者に要請する。絵画を理解するために、鑑賞の技法ともいべきものが要求されているのである。メッツアンジェ自身、絵画作品が、鑑賞者の想像力の参与をもつてはじめて完結するのだとする考えを、後の文章のなかで表明している。

この作品「一九一一年の《裸体》」を制作していた当時、私はルネサンス以来の絵画について考えていた。平面上に球体を表象するという事実、私には良い意味で挑戦であるように思われた。平面上では、技巧なしに表象できるものと言えば、厚みのない対象くらいだ。私たちには、フレスコ画や古代の石器の平面的なイメージに戻るほかなかったのだろうか。しかしそれでは私の感覚は満たされなかった。だから私は自然のヴォリュームを平面のなかで分析し、その明暗や大きさ、配置の違いによって観者が心のなかで元のヴォリュームを復元し、私が見ているものを空間のなかで思い描けるようにしたのだ。⁽¹⁾

ここで言及されている「私が見ているもの」とは、画家が対象を観察する際の分析的な視点にはかならない。デューラーが人体の構成の際に幾何学的図式を利用していたように、メッツアンジェもまた、現実の対象を、投影技法と図式とを駆使しながら絵画空間のなかで再構築する。しかしメッツアンジェの場合には、図式の幾何学的様相をあえて残すことによって、図式的視覚から実際の対象を想像するという、本来ならば創作の過程で画家のみが知り得た行程に、鑑賞者も参与することを促しているのである。とりわけメッツアンジェの作品を見る場合には、背景に描かれた不規則な切り面から、なんらかの事物をかたちづくるイメージをとり出すために、視覚の慣習を乗り越え、対象の十全な姿を補うような想像力を駆使しなければならない。

メッツアンジェと出会って間もない一九一〇年⁽²⁾、グレーズの身体表象にもメッツアンジェの影響を受けたと考え

を置き換えること、公理の抒情的否定、連続的なものと同時的なものを巧妙に混合すること、こうした思いのままの方法を育成する偉大な自然の法則を、ジョルジュ・ブラックはとことんまで知っている」と賞賛している。⁽⁴⁾ またその二年後にも、『キュビズムについて』で、キュビズムの芸術家たちが原理にとらわれない「変化への意欲」を持つていることを強調しながら、先験的な「幾何学的観念」や色彩の観念に「機械的に」したがうことを拒み、「幾多の光と影による不意うちへと造形の中身をうち砕く」ような「方法」を語る。⁽⁵⁾ ジェは、同書のなかで続ける。

私たちは自分だけで楽しむわけにはゆかない。私たちは、日頃の感覚の世界からもぎとったものでほかの人の目をごくらましたいと願い、そのお返しに彼らがその戦利品を私たちに見せてくれることを願うのである。互いの歩み寄りから生じるものはこうした混合したイメージであり、私たちはそれらを熱心に芸術的創作物と突き合わせて、その客観的（つまり純粹に慣習的）な内容を予測しようとするのだ。⁽⁶⁾

このように、「客観的」であると信じられているイメージ、すなわち「慣習的」なイメージを、「芸術的創作物」と対決させるという提案はまさに、解剖学的構造を示す図式と不定形な幾何学的表現とを混合させるグレーズとメッツァンジェのキュビズム作品における実践の本質を説明するものである。彼らは、美術解剖学という慣習的な図式を基礎としつつも、法則化されていない図式的表現をとりいれながら、公式化してしまった慣習的なイメージに批判を投げかけたのである。

ル・フォーコニエ

一九一〇年秋頃から構想されはじめ、翌年のサロン・デ・ザンデパンダンで展示されたル・フォーコニエの《豊穡》（口絵15）においても、解剖学的知識にもとづく幾何学的分割と、慣習的な図式にしたがわない幾何学的表現

し、グレーズやメッツアンジェはもっぱら自らの幾何学的表現と西洋的な伝統とのつながりを強調し、「部族芸術」との関連については沈黙をつらぬいた。このために彼らの古典主義は、西洋と非西洋、フランス美術と外国美術の区別に根ざす排他的なナショナリズムにもとづくものとして解釈されることもあった。実際、グレーズとメッツアンジェは、一九一二年に出版した『キュビスムについて』のなかで、単純化された幾何学的表現を非西洋の「部族芸術」や子供の画風と比較して揶揄する当時の風潮への反論として、フランス絵画の系譜に帰属し新たな伝統を確立するキュビスムの立場を主張している。彼らはそこで、マネ、クールベ、セザンヌ、スーラといったフランス近代絵画の系譜のなかにキュビスムを位置づけながら、彼らの依拠する幾何学的な実践を理論的に正当化する試みを行っている。

こうした側面に関しては、第6章であらためて検討することにして、ここでは彼らの考え出した方法が、かならずしも過去の素描法をそのまま踏襲するものではなかったことに触れておきたい。むしろ彼らが先人から学ぼうとしたのは、既存の絵画言語を革新的に利用するための発想の転換法であった。彼らは、セザンヌの作品に表れる「均一なブロック」に、「絵画とは線と色彩によって対象を真似る技術ではなく、我々の直観に造形的な意識を与えるもの」であることを教わったと主張している。それは、慣習的な模倣の技法を放棄し、直観にもとづきつつ、幾何学によって対象を知的に構築して新たなかたちを与えようとする彼らの試みを説明するものである。このように直観を知性と分かちがたく結びついたものとして捉える彼らの主張には、子供に知性が存在することを前提とすることで直観とおとした素描の習得を主張した同時代のガストン・ケニューの見解に共鳴する要素を認めることができるだろう。ここでの図式化とは、もちろん、美術解剖学によりあらかじめ決められた図式にしたがって再現的な現実のイメージをつくる行為とは対照的なものである。

彼らが考察の対象とするのは、キュビスム絵画を生み出す際のプロセスを支える「方法」である。反対に彼らが排除しようとしたのは、あらかじめさだめられた「原理」として幾何学を用いることである。メッツアンジェは一九一〇年の論考「絵画についての覚書」のなかで、「定則というわずらわしい遺産を放棄すること、両極端な慣習

を簡明に刻み込むことで、その表象の力を増大させようと努力するのである。⁽¹⁴⁾

ここで語られているのは、観察に先立つ「原理」としての図式をそのまま描くことの不十分さにほかならない。芸術家は、観察によって得られた形態と、不規則に加えられた形態や色同士の関係性のなかから、身体像の図式が浮かびあがるように努めねばならないというのだ。それはまさに、ル・フォークニエが《豊穡》において試みていたことであつた。

ジャック・ヴィヨンとレイモン・デュシャン・ヴィヨン

ジャック・ヴィヨンがキュビスムの表現に到達したのは一九一二年頃であり、メッツアンジェ、グレーズ、ル・フォークニエに比較して遅れてキュビスムの運動に合流した。しかし彼がたどったキュビズムへの道は、技法的でしかなかった幾何学的表現が次第に対象の知覚の問題へと移行していく過程を非常に明瞭に描き出している点で、注目に値する。

六人兄弟の長男としてノルマンディーに生まれたヴィヨン（本名フレデリック・ガストン・デュシャン）は、一八九五年、パリ大学で学んでいた法学の道を放棄し、モンマルトルで大衆紙の挿絵を描きながら画業を開始した。一九〇四年には、マルセル・デュシャンも合流し、一九〇五年八月まで約十カ月のあいだ、ともにアカデミー・ジュリアンで学ぶ。この頃ジャック・ヴィヨンの版面には、わずかに素描技法の変化が認められるようになる。とりわけ人物像においては、直線的な線を用いて形態や衣の襞、明暗などを正確に描き出す技巧が顕著になる。⁽¹⁵⁾ 直線的な輪郭や指標によって対象の特徴を捉えるこの体系的な素描の技法は、例えば一八六六年から七〇年にかけて出版されたシャルル・バルグの素描手本帖にも用いられていたものであり、当時しばしば素描教育で教授されていた素描法であると考えられる。

とを統合した表現が認められるようになる。画家はここで、二人の人物の顔貌表現、人物像の腕や手、鎖骨、腹部、女性の前に進みだした左足の膝の靱帯の細かい表現を、解剖学的な図式にしたがって描き出している。しかし女性の腰や腿、脛には、解剖学的構造とは関係のない、幾何学的な切子状の形態が入り込んでゐる。それは光の照射によって一時的に身体に生じる面を幾何学化したものであることもあれば（女性の左足の脛の部分等）、解剖学的図式を変形したものや、気まぐれに分割した形態である場合もある（女性の腿の表現、腰の幾何学的分割や左腕の形態等）。一般的には、光の効果によるこれらの面の境界は、段階的にトーンを落とす明暗のニュアンスによって、解剖学的な凹凸の境目よりも控えめに表現されるべきものである。しかしル・フォーコニエは、モデルの観察や、身体の部位の気まぐれな変形によって得られたこれらの面を、解剖学的図式の境界と等価な線で区切ることで、メッツアンジェの前述の作品に似た非現実的な構造を対象に与えている。さらに林檎や空、山といった、人物像をとり囲む事物は、人物像とほぼ同様の幾何学的言語で構成され、同様の色調で彩られている。このために、人物とその環境とが混交するような情景が生じ、鑑賞者のまなざしを二重に混乱させる。そこに認められるのは、もはや見えない部分のヴォリュームを想起させるような十全なる立体のイメージではなく、慎重な観察の後によりよく背景から徐々に姿を現す切子状の浅浮き彫りである。図式はもはや慣習的な形態へと視覚を拘束するだけのものではなく、実際の形態や色彩など複合的な要素のなかでその形式を変化しうるものとして捉えられている。

事実ル・フォーコニエは、一九一二年の絵画論のなかで、図式を周囲の関係のなかで像を結ぶようなものとして以下のように新たに定義する。

図式（アラベスクであれ、絵画の抽象線と呼ばれるものであれ）は直接的に出現するものではなく、ヴォリューム、形態、色のひろがりの関連の結果として表出してくるものである。対象を知ろうとする芸術家は、巧みな肉づけや彼らの先駆者たちの遠近法ではもはや納得しない。彼は空間のなかで対象が被る変化を観察し、それ

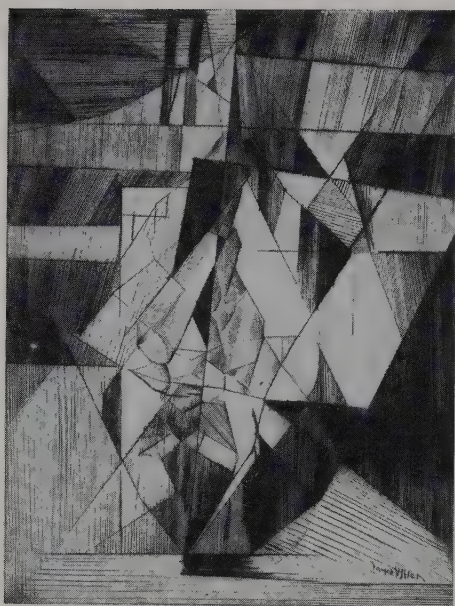


図 71 ジャック・ヴィヨン《綱渡り芸人》1913年 フィラデルフィア美術館

がわらない図式化の新たな手法を生み出し、対象を知覚し表現する方法をめぐる実験を行おうとしている点である。このことは一九二〇年以降の作品のなかでより明白なものとなる。ヴィイオンはこの時期、エッチングやドライポイントを用いながら、キュビスムの幾何学的図式から、完全に陰影だけで支配された表象へと移行する実験的試みをしばしば行っている。例えば一九二〇年代に制作されたと考えられる《跪く女》(図72、73)において、最終版における格子状の陰影のみで表現された身体像は、図式的な輪郭を強調した第一版の身体像と同様に、十全なる視覚を我々に与えるものではない。ここでヴィイオンにとって問題となるのは、抽象的な幾何学の体系的理論化ではなく、幾何学的図式であるにせよ陰影であるにせよ、その機能をとおして築きあげられるイメージと画家とのダイナミックな関係性である。つまるところ、陰影と幾何学という造形言語の原点を実験的に問い直し、ある具体的なイメージをひとつとの認識上に浮かびあがらせる媒体としての造形表現を独自の方法論で創造すること、ヴィイオンによるキュビスムの様式の探究における真の目的であったのだ。

ジャック・ヴィイオンの弟として、またマルセル・デュシャンの兄として生まれた彫刻家レイモン・デュシャン・ヴィイオンもまた、キュビスムの芸術家たちと親交を深めはじめる一九一〇年秋以降には、解剖学的分割から幾何学的分析への展開の過程を示す一連の素描を制作することになる。とりわけデュシャン・ヴィイオンにとっては、解剖学は外部から見ることでできない内的構造を知る



図 70 ジャック・ヴィヨン《イヴォンヌ・デュシャンの正面像》1913年 フィラデルフィア美術館

グレーズやメッツアンジェと出会った一九一一年頃、彼の版画作品にさらに大きな変化が訪れる。それまで主にアクアチントによって表現されていた明暗の諧調が、ドライポイントやエッチングの硬質な斜線により表されるようになり、形態に切子状の表面をかたちづくるようになったのだ。⁽⁴⁸⁾ ヴィヨンが一九一三年のサロン・ドートンヌに展示した一連の版画は、この画家の技法にさらなる展開があったことを雄弁に物語っている。

ヴィヨンはこのとき家族や知人の肖像を多く展示しており、そのうちの一点が、妹をモデルにした《イヴォンヌ・デュシャンの正面像》(図70)である。こ

の作品の特徴である硬質な陰影の表現は、各々の面を幾何学的な形態として規定している輪郭線のなかに綺麗におさまっている。異なるニュアンスで陰影のつけられた面の対照性は明確に表現され、人物は切子状の形態をとるようになる。
《綱渡り芸人》(図71)では、主題の理解が不可能なまでに抽象化が推し進められ、不規則なかたちの面が混入している。一方で画面中央下部の、菱形の構図のなかにかろうじて認めることができる綱渡り芸人の姿は、極度な図式化が推し進められた結果である。菱形の構図、画面中央を垂直に断つ線などはすべて、彼の身体の図式化に際して派生したものであると考えられる。換言すれば、画面の幾何学は、不条理にも見える曲芸師の図式的形態に支配されているのである。

ここで注目されるのは、ヴィヨンが抽象化にあたって、主題の忘却を目的としているのではなく、解剖学にした

析へと移行するような展開を示し、一九一〇年の《歩く女》(Maun, AM 1977-587)といった彫刻作品の、簡素な輪郭線と単純な量塊の組み合わせ、力強く運動する身体の健やかな筋肉の表現のなかに結実することになる。



図 74 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《裸婦》1910年 パリ、国立近代美術館（ボンビドゥー・センター）

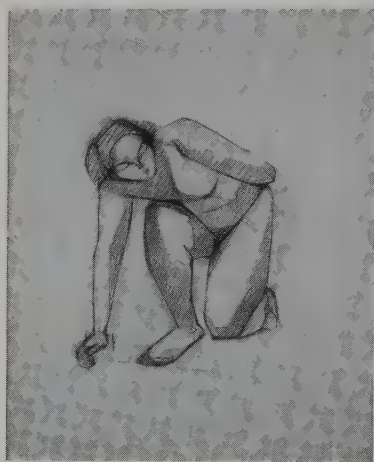


図 75 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《地面に跪く裸体像》1911年 パリ、国立近代美術館（ボンビドゥー・センター）

一九一一年頃には、彼は輪郭線を単純化した人物像を描くようになる(図75)^⑤。これらの人物像の形状は解剖学的特徴を考慮したものでありながら、その影の幾何学的な形状には、身体をより抽象的、図式的に分析しようとする意図が認められる。国立近代美術館（ボンビドゥー・センター）所蔵の女性習作（AM 2052 D）には、頭頂部から左足の膝まで伸びる垂直線に、比率を調整するための印が描きこまれている。このような印の記入は、その輪郭線の直線的な特徴とあわせて、彫刻家の幾何学的な考察の痕跡となっている。同じ年、デュシャン・ヴィヨンはさらに比率のダイヤグラムを展開している。同じくボンビドゥー・センターに所蔵されている、一九一一年に制作されたと考えられるデッサンでは、彼は、上下の水平線にそれぞれ九つの点を取り、それらを垂直および斜めに結び合わせて幾重にも長方形と菱形を形成し、そのなかに歩く男性像を配置している(図76)^⑥。一九一一年に完成した《若い男性のトルソ》(図77)には、こうした幾何学的な素描の成果が如実に表れている。

さらに、一九一一年末になると、このような菱形の重複か



図 72 ジャック・ヴィヨン《跪く裸体》
1920~30年 第1版



図 73 ジャック・ヴィヨン《跪く裸体》
1920~30年 最終版

ための重要な知識であった。彼は一八九四年から、九八年にリューマチを患うまでの四年間、大学で医学を学んでおり、当然のことながら解剖学に触れる機会があった。彼のもとの彫刻を学んだアデルハイド・ルーズヴェルトが、後にその未刊の回想のなかで証言するところによれば、デュシャン・ヴィヨンは「アカデミックな芸術と人間の解剖学にしたがう骨格からはじめる」ことで、「人間の身体の基礎とその可能な動きを理解し、抽象のための基盤として使う」重要性を説いていた。⁽⁴⁹⁾ 実際に、これから述べるように、一九一〇年末から一一年頃のデュシャン・ヴィヨンの試みは、まさに身体の解剖学的な特徴から出発して抽象化を推し進めるものであった。

デュシャン・ヴィヨンは、分析的なキュビズム風の素描をはじめ、以前は彫刻家ロダンの影響を強く受けており、一九〇六年の《フットボール選手たち》(ルーアン美術館)や一九〇七年の《傾いた女》(Mnam, AM 989 S)のように、筋肉の複雑な表現を強調した裸体像を制作していた。ルーアン美術館に所蔵されているデュシャン・ヴィヨンの素描帖には、おそらくこの頃

描かれたものと思われる、解剖学的な素描がいくつか認められる。⁽⁵⁰⁾ 一九一〇年頃にも、デュシャン・ヴィヨンはしばしば、身体の筋肉や腱の部位の輪郭線を明瞭に描いているが、しかし、そこにはそれまでなかったような幾何学的な単純化が認められるようになる(図74⁽⁵¹⁾)。こうした一連の素描は、解剖学的分割から幾何学による身体像の分



図 79 ジャック・ヴィヨン《男性像》
1911年 パリ、国立近代美術館（ボンビ
ドゥー・センター）



図 78 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン
《様式化された裸体像》1911年 パリ、国
立近代美術館（ボンビドゥー・センター）

が、ピカソのプロト・キュビズム期の身体像と非常に近い方法で身体像の幾何学的分割について考えていたことは間違いない。このように、一九一一年末までには、デュシャン＝ヴィヨンは、解剖学的分割から幾何学による身体像の分析、そして幾何学を用いた新たな身体像の構築へと移行するような展開を素描のなかで示した点で、ピカソやほかのピュトー・グループのキュビズムの芸術家たちと

きわめて類似する軌跡をたどったと言える。

ところで、デュシャン＝ヴィヨンをキュビズムの彫刻家と名指すことには留意が必要である。というのも彫刻家自身はキュビズムを絵画運動として把握していたからである。しかし当時彼がキュビズムの芸術家たちと理論的な基盤を共有しながら制作を行っていたことを考えれば、彼の作品もまたキュビズムの実践と密接な関係があったと推察される。事実、一九一二年の手記のなかでこの彫刻家は、「芸術家と鑑賞者という二人の個人がひとつの作品のうちで出会う」なかで生まれてくる「芸術の情緒」に魅了され、そこから徐々にキュビズムの「美学に入り込み、より高く評価できるようになった」のだと語っている⁽⁵⁾。

また、デュシャン＝ヴィヨンは周囲の文学者たちからはキュビズムの芸術家の一員として扱われていた。例えばアポリネールは、『キュビズムの画家たち——美学的瞑想』（一九一三年）においてデュシャン＝ヴィヨンの解説に一項目を割



図76 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《習作》1911年 パリ、国立近代美術館（ボンビドー・センター）

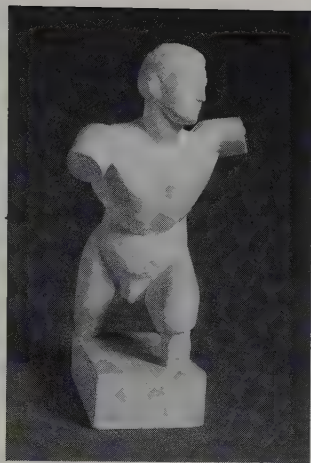


図77 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《若い男のトルソ》1910～11年 ワシントンDC、ハーシュホーン博物館と彫刻の庭

にある素描を、競合関係にある芸術家たちに見せるという可能性はきわめて低かったからである。むしろ、可能性として考えられるのは、菱形が顕著に表れるピカソの一九〇九年の作品をカーンワイラー画廊でたまたま目にした二人（ないしは二人のうちのどちらか）が、一緒にピカソの作品について話し合っていた際に、手元にあった展覧会の招待状におのおの走り書きのように分析の痕跡を残す、といった経緯である。いずれにせよ、このときの二人

ら成るダイアグラムは、比率を調整するという役割から大きく離れ、身体の解剖学的特徴とはまったく無関係な幾何学的なユニットの構築へと向かうことになる（図78）。この菱形による身体像の分解は、ピカソによる一九〇七年の人体比率の素描を想起させるものである（図39）。また、このデュッサンは一九一一年十二月に開催された展覧会の招待状の裏面に描かれているのだが、ジャック・ヴィヨンもまたこれとまったく同一の展覧会の招待状に、非常に類似する形態の図式的な人物を描いている（図79）。兄弟でありアトリエを共有していたジャック・ヴィヨンとデュシャン・ヴィヨンが、直接のやりとりのなかで、このような素描を制作していたことは疑いない。他方でピカソとデュシャン兄弟との直接的な関係については疑わしい。というのも、ピカソとピュトー・グループのキュビズムの芸術家のあいだの個人的な関係性を示す証拠はこれまで発見されておらず、一九一一年末の時点でピカソが自らのアトリエ

は、そのなかに隠された解説可能な「単語」や「統語法」を手探りで探し出し、未知の「文字」を読み解かなければならないからである。この読解はまた、ルールが完全にはさだめられていないゲームに突然参加させられ、鑑賞体験のなかで自らルールを構築するような経験でもあるだろう。なぜならば鑑賞者は、この作品を読解しようと努力のなかで、いやおうなしにそれまで当然のものとみなしていた慣習的な視覚性やそれに付随する価値体系を覆されるのであり、またそうしたなかでも鑑賞というゲームを続けるために、新しい価値体系や視覚的認知のモデルとなる図式を、作品に描かれたイメージとの対話のなかで構築することになるからである。

しかしながら、より詳細に見てみると、どのような慣習性や価値体系を覆し、逆に維持したのかという点については、芸術家によって異なる部分もある。とりわけ女性表象に関しては、芸術家ごとに異なる傾向が存在したと言つてよい。そこでこの節では、キュビズムにおける女性表象について論じたい。まず前半では、ピカソにおいて、造形のうえでの価値体系の転覆が、「女性」や「民族」というカテゴリーへの批判的な問い直しに結びついたことを明らかにする。後半では、ピュトー・グループの分析的キュビズムの作品が、かならずしもこうした傾向をピカソと共有していなかったことを示す。むしろ彼らは、造形のうえで提示した革新的な試みを、ジェンダーや牧歌的なユートピアという、文化的に構築された概念の表現にあらためて使用したのである。

《アヴィニヨンの娘たち》における価値転換——退廃／再生から脱構築／再構築へ

第2節で論じたような、筆というナイフを手にはカンヴァス上で身体像を解体し構築する解剖学者としてのピカソという作者像は、《アヴィニヨンの娘たち》（口絵1）に新しい解釈を与えてくれる。この作品はこれまで、数多くの方法で解釈されてきた。前述したように、その頭部像は「部族芸術」を想起させるものでありながら、性病に冒された女性であると解釈されてもいる。さらに娼館という場の設定には、アングルの《トルコ風呂》など西洋絵画の主題との関係も指摘されている。¹⁴⁷だが彼女たちの鋭いまなざしの意図するところは曖昧だ。幾何学的に解体さ

き、そこでアゲロやアーキペンコ、コンスタンティン・ブランクーシとともに、彼を「キュビスムの派閥に結びつく」とする彫刻家のなかのひとり」として紹介している。⁽¹⁸⁾ またアンドレ・サルモンは一九一四年の『モンジョワ』誌において、その二年前のサロン・ドートンヌにフアサードの建築模型を出品したデュシャン・ヴィヨンを「キュビスムの建築家」と呼んでいる。⁽¹⁹⁾

実際デュシャン・ヴィヨンは、当時キュビスムの画家たちとともに芸術談義を重ねながら同じ関心を共有していた。彼が彫刻を制作する際に残した多くの素描にもその痕跡が表れている。そのような試みがたどることになる彫刻表現の独自性については、あらためて第II部で論じたい。

4 キュビスム作品における女性身体像

これまでの考察をとおして、キュビスムの画家たちの革新的な絵画が、慣習的な視覚と結びつきつつも、そこらに離脱していったのかを明らかにしてきた。彼らはまず、十全な像を完成させる以前に画家が思い描く、解剖学や幾何学的な図式に新たな芸術表現の可能性を見出した。次に、観察にもとづく形態や、不条理な形態を加えることで、知覚困難な独自のイメージを生み出すに至った。こうしてピカソにとっても、ピュトー・グループの芸術家たちにとっても、キュビスムの作品は鑑賞者に「見る」ことへの問いかけを要請するものとなった。彼らは、本来であれば芸術家や職人のみが知り得た表象生成の一過程を捉えた。そして、完成した像が身を結ぼうとする瞬間の未完成のイメージに、すでに完成した作品としての地位を与えながら、図式と図式化との対話のなかで像を思い描く画家の創造的なプロセスに、作品の鑑賞者を参与させようとした。それは、文法体系が自明ではない文書の読解への参加を鑑賞者に呼びかけるような試みだと言える。なぜならば、作品に描かれたものを認識するために

で、当時の「プリミティヴィズム」が、西洋文化による植民地の虚構的イメージの構築の上に成り立っていたことを示したのである。また、写真というメディアをとおしてすら非西洋圏の身体に対する西洋のまなざしの一方的な投影が成立していたことに對して批判を投げかけた点においても、彼の主張は非常に重要なものだった。

だが一方で、西洋的な伝統の潜在的な記憶がピカソに存在していたとして、そうしたものにもとづきつつ彼が描いたイメージが一体どのような肉体だったのか、またピカソ自身が一体どのような立場をとろうとしていたのかという点について、ギンズブルグも決定的な答えを出しているわけではない。さらにギンズブルグは、こうした点を考察することなく、ピカソがアフリカの植民地のひとびとの写真や仮面に関心を抱いていた一九〇七年に、同時に古典的な美術にも関心を抱き人体比率の素描(図39)を制作しているという事実から推論し、その結果生まれた《アヴィニヨンの娘たち》が「西欧による世界征服にイデオロギー的正当性と知的道具とを提供してきた文化的伝統の威力」の存在を示すものであったと主張する⁽¹⁰⁾。けれどもこの章で明らかにしてきたように、実際にはピカソは、人体比率の素描を革新的に用いることで、此岸と彼岸の境目で、自らの依拠している西欧の「文化的伝統の威力」を批判的に問い直そうと試みたのである。

したがって、ピカソの《アヴィニヨンの娘たち》以降の作品のなかに文化植民地主義を認めるギンズブルグの見解をより慎重に再検討するために、次の点を問い直す必要があるだろう。ピカソが《アヴィニヨンの娘たち》のなかに描いたものは、植民地主義の欲望の舞台で白人男性の振りつけにより演出された民族的身体だったのだろうか。また、白人の眼により分析され測定された、民族的に異なる女性、すなわち絶対的他者の肉体だったのだろうか。ピカソ自身は、フォルチュエの写真の構図を利用することで、描かれた肉体にどのような「演出」をさせようとしていたのか。どのような民族を、どのような女性を演じることを、ピカソは彼女らに期待したのだろうか。《アヴィニヨンの娘たち》とは、一体誰だったのか。

このことを知るためには、「民族」の問題だけではなく、芸術家と描かれた女性像のあいだに存在するジェン

れ歪められた彼女たちの身体は、カリカチュアとも関連づけられてきたが、その鋭いまなざしに観客を笑わせる目的があるには思われない。そこにあるのはむしろ威嚇である。

一連の議論のなかでも比較的近年まで争われていたのは、ピカソのこの作品において西洋的伝統と非西洋から受けた衝撃の、どちらがより本質的だったのかという問いである。この点に関しカルロ・ギンズブルグとアンヌ・バルダッサリのあいだで論争が繰りひろげられた。バルダッサリは、アフリカを探検したフランソワ・エドモン・フォルチエにより撮影されたアフリカの女性の写真の印刷された四枚のポストカードがピカソの死後のアトリエに残されていたことから、この写真に写された植民地アフリカの原住民の女性の、正面から撮影された身体イメージが、五人の女性を正面から捉えた《アヴィニヨンの娘たち》の構図に影響を与えたと考えたのである。⁽¹⁹⁾だが、ギンズブルグが主張するところによれば、フォルチエの写真の構図そのものが西洋の絵画的伝統にしたがつて人物をならべた演出なのであり、そのような意味ではピカソがフォルチエの写真の構図にインスピレーションを得ていたとしても、それは、西洋的伝統の潜在的記憶を、写真を介してとりいれたにすぎないことになる。⁽¹⁶⁾

ギンズブルグのこの批判に応え、バルダッサリは「民族的身体——ピカソと植民地写真」と題された論文を発表した。そこで彼女は、たとえピカソに影響を与えたフォルチエの写真における「露わにされた黒人女性の体格と彼女らの身体の筋骨たくましい彫像性、彼女らの姿勢の独特さ、縞模様の布地や身体癢痕、道具の幾何学模様といったものが結合された〈民族的身体〉」が、「植民地での演出」にすぎなかったとしても、「ピカソについてまったく知られていなかったことを、彼がフォルチエの映像によって触れた視覚的要素のなかに示そうとした」自らの研究の意義は変わらないと弁解した。⁽¹⁶⁾

バルダッサリの研究の意義はもちろん疑う余地がない一方で、ギンズブルグの批判もまたきわめて重要である。バルダッサリは、ピカソがとりいれたイメージが持つ意味を検討することなく、芸術家がそこに「見た」であろうものを提示した。これに対しギンズブルグは、芸術家における西洋的伝統との無意識的なつながりを指摘すること



図 80 エドゥアール・マネ《オランピア》1865年 パリ、オルセー美術館



図 81 パブロ・ピカソ《『オランピア』のパロディー》1902年 個人蔵

けでスキャンダルを巻き起こすに十分であったのだが、ピカソはオランピアに着想を得た黒人女性の裸体像に、男性の鑑賞者＝顧客である自画像を加えることで、裸婦に向けられた視線の問題をあからさまに示した。⁽¹⁴⁾
 マネの《オランピア》に呼応するそれ以前の作品として注目されるのは、セザンヌにより描かれ一八七四年の第一次印象派展に展示された《現代のオランピア》(図82)である。セザンヌの作品では、自画像であると考えられる黒服を着た男性像が、雲のようなシャツの上で丸まった裸婦を見あげている。《現代のオランピア》というタイ

ダーの問題もあわせて考える必要があるだろう。また、「娘たち」がどのような存在であったのかを理解するためには、画家であるピカソとモデルとしての彼女たちとの関係についての考察が必要とされる。したがって、『アヴィニヨンの娘たち』をめぐる問いは、次のように設定され直されるべきである。すなわち、『アヴィニヨンの娘たち』の幻想的な肉体を絵の具の塊のうちに受肉させたピカソは、別世界の女性と対峙する西洋の男性としてのアイデンティティーを持つ主体なのだろうか。その主体は、客体である娘たちと対立する存在なのであるか、それとも、恐ろしくも美しい異国のオブジェである彼女らにピカソは魅入られているのだろうか。あるいはピカソは、彼女らとともに別世界へと飛びたとうとする足がかりを、この作品をとおして模索していたのではないだろうか。⁽¹⁶⁾

すでに紹介したように、『アヴィニヨンの娘たち』については、娼婦という、性病を蔓延させ都市の衛生を脅かす女性に対して感じる恐怖や嫌悪の念が表現されているという見方が解釈の多くを占める一方で、なかにはガートルード・スタインに共鳴し新たな女性像を描いたのだとする見解も提示されている。したがって、少なくとも次の二つの仮説が有力なものとして提示されることになる。第一の仮説は、ピカソが西洋の知的な男性鑑賞者と肩をならべ、この野蛮な娼婦たちのまなざしに射すくめられているというものである。第二の仮説は、反対にピカソがスラインのような女性鑑賞者の視線、この娼婦たちの鋭い視線に自らのまなざしを重ね合わせているというものである。後者の解釈にしたがえば、絵画のなかの裸婦像に優しく暖かい肉体で性的に誘惑してくる女性像を求める一般の男性鑑賞者を、画家自身がその眼で威嚇しようとしているのだと考えられることもできる。

このことを考える手がかりとして、『アヴィニヨンの娘たち』を、それ以前のピカソの作品と比較したい。一九〇五年以前のピカソは、黒人と白人の立場を明確に区別し対比させる傾向にあった。例えば一九〇一年に彼が描いた素描『《オランピア》のパロディ』(図81)は、一八六五年のサロンに展示され一躍有名になったマネの『オランピア』(図80)を下敷きとしながら、見られる女性と見る男性、黒人と白人の立場の対比をより痛烈に風刺したものである。マネの『オランピア』は、閨房を思わせる舞台設定のなから観客をじっとみつめるその裸婦の姿だ

これに対しピカソのカリカチュアには、もはや奥ゆかしい謎かけは存在しない(図81)。裸婦の手前に登場するのはピカソ自身の姿であるが、一糸まとわぬ姿で描かれた彼は、もはや臆することなく、顧客として売春婦と交渉した後の裸の肉体をさらけ出している。また、マネやセザンヌの作品において、ベッドに寝そべるオランピアは白人女性だが、ピカソのオランピアはふくよかな黒人女性である。黒人女性に給仕しているのはピカソのバルセロナ時代の友人である画家サバスチア・ジュニエ・ビダルだ。ここでは、黒人と白人の立場を逆転させることによって、マネの《オランピア》以上に、またセザンヌの《現代のオランピア》にもまして、ジェンダーや人種の違いに向けられた意識が露骨に示されている。⁽¹²⁾さらに、ホッテントットのヴィーナスを思わせる量感的な黒人裸婦の肉体は、彼女の顧客や彼女に給仕する白人男性たちの華奢な白い裸体と好対照を成している。このように、男性と女性、白人と黒人のある一定の典型的なイメージをさだめたうえで、それらを並置する、それもとときには従来とは異なる仕方で配置することで風刺的な意味を与えることは、しばしば一九〇五年以前のピカソの関心の的となっていた。⁽¹³⁾

ところが、《アヴィニヨンの娘たち》に関して言えば、黒人と白人という立場の違いを対照的に示した一九〇五年以前の傾向とは異なり、彼女らの人種や文化を特定することは難しい。西洋における退廃した光景が描かれているのか、西洋人により未開人とみなされたひとびとの野生的なエネルギーが描かれているのか、ここではさだかではない。ピカソはこの作品の構想段階で、まず七人の登場人物の構図を考案していた(図83)。女性たちは、一九〇六年末から〇七年初頭の裸婦像の特徴である筋肉質な体つきで描かれている。中央に登場する男性は、娼婦たちの顧客であると考えられる。この人物はほかの習作ではピカソ自身に似た頭部像をとまなつて描かれている。このために、ウィリアム・ルービンはこの人物をピカソの分身として解釈した。⁽¹⁴⁾ルービンはまた、左端に登場する男性像もピカソと重ねられた分身像であると考える。この人物は、習作のなかで本や髑髏を抱えて描かれることもあることから、娼婦たちの性病を診断し治療する医学生であると考えられてきた。⁽¹⁵⁾つまり、ここでピカソのまなざしは、娼

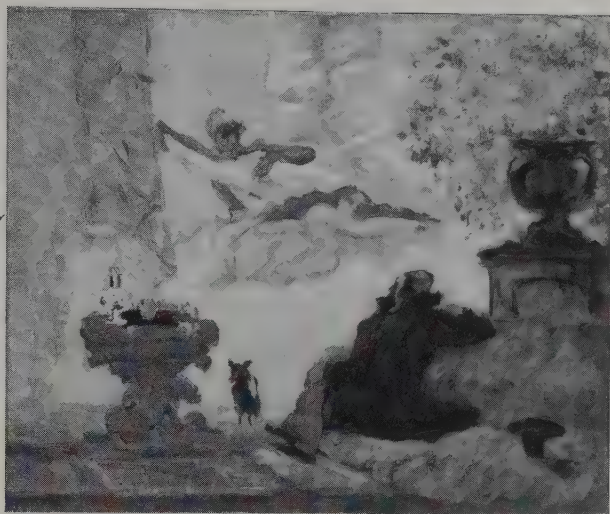


図 82 ボール・セザンヌ《現代のオランピア》1873~74 年 パリ、オルセー美術館

トルで、一八七四年に開催された写真家ナダールの画廊でのグループ展（後に第一回印象派展と呼ばれるようになる）に展示されたこの作品が、マネの《オランピア》を意識したものであることは明らかだ。⁽⁶⁶⁾ 黒人の給仕や黒い小動物は、マネの作品に描かれた人物と猫を想起させるものである。ただしセザンヌの作品はマネの描くオランピアのようにのびのびとシートの上に四肢を横たえるのではなく、紳士に見つめられ恥じらうかのように身をすくめている。そして女性のいる空間は、男性のいる暗い室内とは明らかに異質な明るい空気に満たされており、男性の空間とのあいだに超え難い境界線を持っている。こうした構図から、男性が画中画を見つめている様子を想起する美術史家もいる。⁽⁶⁷⁾

しかしここでは、見る者と見られる者の対立構造は非常に明確であるものの、その対立が一体なにを意味するのかについては、依然として謎のままである。セザンヌの描く現代のオランピアは、身体像の抽象化へと画家を導くミュージズ、マネの絵画を超える脅威を観客にもたらしうる絵の具の塊であるのかもしれないし、ブルジョワ階級の男性であるセザンヌを脅かすファム・フアタルかもしれない。⁽⁶⁸⁾ あるいは実はのところこのオランピアは、タイトルに反して、現代の女性ではなくロココ時代の絵画に描かれた柔らかな薔薇色の乙女の身体のパロディーなのかもしれない。⁽⁶⁹⁾ ここでは、男性から女性へと向けられた視線そのものはあからさまであるのにもかかわらず、両者の関係性は曖昧である。



図 84 パブロ・ピカソ《森のなかの浴女たち》1908年 ニューヨーク近代美術館

られることの対立は、ここではまったく問題にされていない。

こうした展開は、まさに《アヴィニヨンの娘たち》の習作の開始とともに激化したまなざしの劇場に幕が下ろされたことを示している。《アヴィニヨンの娘たち》の習作段階では、ピカソは退廃に怯える西洋人男性であり、また同時に退廃を診断し治療する近代的な科学者であった。しかしピカソは習作を重ねるなかで、もはや彼自身の生み出した女性の身体像に怯える必要も、またそれを退廃とみなして治療する必要も感じることがなくなったからこ

そ、自らの姿を消去したのだろう。本章第2節の議論を踏まえるならば、《アヴィニヨンの娘たち》以降のプロト・キュビズム的な女性表象を展開する際、ピカソは、娼婦の退廃した身体のもたらす性病に脅迫される被害者でも、その脅威を駆除する医師でもなく、目の前の事象を説明しようと筆というナイフを手に分析に励む画家＝解剖学者として、身体像を視覚的に成り立たせている構造を探究し、そこから新たなイメージとして再構築していたのと言える。そうしたなかでピカソは、境界を設けることに起因する、異質なもののへの恐怖や嫌悪を克服し、ジェンダーや階級、人種といった社会の枠組みから、女性たちを、また自分自身を解放することで、新しい女性像を絵画のなかに結実させたのである。それは女性像を退廃や再生、西洋と非西洋といった枠組みで分類する観点へ、批判的なまなざしを向ける行為であったということができる。

このような芸術家のまなざしを踏まえてこそ、一九〇六年秋

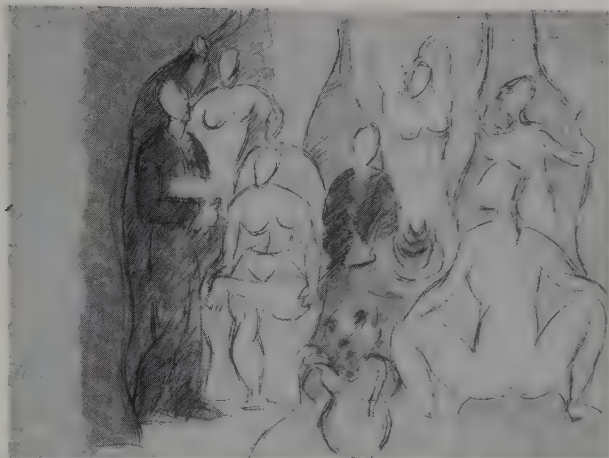


図 83 パブロ・ピカソ《『アヴィニョンの娘たち』習作》1907年 バーゼル美術館 (Kupferstichkabinett)

婦たちに脅かされる男性の視線と、娼婦たちを冷静に分析する男性の観点という、まったく異なる二つの極に分裂しているのだ。だが習作の途中で性病に怯える顧客の姿は消え、医学生が存在はカーテンを持つ娼婦の姿にとって代わられる。私たちはこうして、ピカソのまなざしの所在を同定するための手がかりを完全に失うことになるのである。

《アヴィニョンの娘たち》以降の裸婦像の展開は、ピカソのまなざしの在りかをたどるための手がかりを与えてくれる。《アヴィニョンの娘たち》の習作が終了してすぐ開始された《三人の女たち》(口絵3)のための一連の習作では、ピカソは五人の女性が森のなかにいる情景を描いている(図84)。左端にいる二人の人物像を、レオ・スタインバークは愛し合う女性たちであると解釈した⁽¹⁷⁾。その隣で攻撃的な誘惑のポーズをとる三人の女性は、《アヴィニョンの娘たち》が押し込められていたような娼館の一室から解放されており、身体が商取引の対象

となる退廃的なコンテクストとは無関係である。完成作では自然のなかの身体という構想から離れ、右三人の女性が抽象的な正方形の空間に押し込められることになる。女性たちの瞳は空洞であり、《アヴィニョンの娘たち》のように見る者をむしろ身体の再生をテーマとしている。女性たちの瞳は空洞であり、《アヴィニョンの娘たち》のように見る者を硬直させる鋭いまなざしとは無縁である。また、一九〇九年にオルタ・デ・エプロで描かれた一連の女性像においては、クリスタル状の女性の女性の身体は、背景の岩山と溶け合うほどに非人間化されている(口絵6)。見ることと見

めにつなぐ線の上には、羊飼いが羊たちを連れて街へと戻っている。そこには、ひとびとが自然と調和しながら生き、働き、収穫を得ながら子孫を残し、都市を築きあげるユートピア的な生活が描かれているのである。美術史家デイヴィッド・コッティントンは、こうしたヴィジョンが、詩人でありル・フォーコニエの友人でもあるアレクサンドル・メルスローやジュール・ロマンの文学作品に影響を受けたものであると指摘する⁽¹⁸⁾。ピカソがプロト・キュビズムから分析的キュビズムに移行するにあたって女性の再生産性といったテーマを捨象していったとすれば、ル・フォーコニエは反対に、身体像の幾何学的な表現のなかに健全さや調和といった意味を投影したのである。

こうした傾向は《豊穡》以降、ピュトー・グループの芸術家たちの作品のなかに繰り返されるようになる。一九一二年のサロン・デ・ザンデパンダンで展示されたアルベール・グレーズの《浴女たち》(口絵16)においては、牧歌的ないしは神話的な過去と近代性との調和が描かれている。そこでは、木立に囲まれた平和な水辺で、豊かな裸婦たちが水浴びをしている。背景にひろがるパノラミックな風景の向こうには、煙を出す工場が描かれている⁽¹⁹⁾。また、ロベール・ドロローネーも、一九一二年の《パリの街》(口絵17)のなかで、都市と女性裸体像との理想的な調和を描いている。ここで、パリスの審判に登場する三美神を想起させる三人の裸婦像の右手には、幾何学的に分解されたエッフェル塔がそびえ、彼女たちの左手を流れるセーヌ川を汽船が渡る。こうした図像のなかには、パリとパリスの言葉遊びが読みとれるだけでなく、近代都市パリと神話的な世界とのつながりもまた示唆されているのである⁽²⁰⁾。近代の街でギリシャの神話を体現する彼女たちの肌は、白ないしはバラ色である。また、彼女たちの肉体は、規則的なパターンで分割されてはいても、くびれたウエストからなだらかな曲線を描く華奢な体つきを、恥じることなく露わにしている。

つまるところ、これらの画家たちにとって、女性はその表象を抽象化されてもなお、子を宿すことができる肉体であり、また自然と調和する美の象徴でもある存在なのだ。彼らの作品における幾何学は、一方では新しい構成的な女性の身体美を提案した一方で、女性性を完全に解体してしまうことはなく、むしろ胸や腰つきといった女性

に完成された《ガートルード・スタインの肖像》(図28)と、それ以降開始された筋肉質な女性像の習作が、《アヴィニヨンの娘たち》(口絵1)における新たな身体像の構築に寄与し、続く《三人の女たち》(口絵3)における多角形の身体像と、一九〇九年のクリスタル状の女性の肖像(口絵6、7)という、プロト・キュビズムの女性から分析的キュビズムへ移行する発展の道を開いていくプロセスをよりよく理解することができる。《アヴィニヨンの娘たち》完成作における男性像の消滅は、ピカソが異質なもののへの恐怖や嫌悪を克服し、そうした対象を新たに分析、展開し再構築する試みへと身を乗り出していくひとつのきっかけとなっていたのである。

こうしたことを踏まえるならば、《アヴィニヨンの娘たち》とそれ以降の女性像で扱われていたのは、まさに退廃と再生の葛藤のドラマであったと言える。ただしこのドラマが物語るのは、退廃が勝るか再生が勝るかという道徳判断を軸に据えたプロットではなく、退廃と捉えられているものを再生のエネルギーとして捉え直すという価値転換のプロットである。退廃から再生へのこの価値転換はやがて、前節でも論じたように、既存の構造を解体しながら新たに構築する分析的キュビズムへと展開することになる。

ピュトー・グループの作品における女性像と自然・都市・モードとの関係

上記のような、ジェンダーと民族の垣根を超えた価値転換のプロットを、かならずしもほかのキュビズムの芸術家も共有していたわけではない。

ピュトー・グループの画家が描く裸体像は、多くの場合が白人女性である。よく認められる典型的な第一のパターンとしては、図式的に幾何学化された裸婦が自然と共生する牧歌的な光景が挙げられる。例えばル・フォーコニエにより一九一一年に描かれた《豊穣》(口絵15)からは、人間の身体の再生と子孫を残す再生産性という主題が読みとれる。子供を連れた裸の女性は林檎という自然の恵みを収穫している。背景に描かれた港ないしは湖畔の街なみは、この母子が自然と文明の調和の只中で生きていることを示唆している。また、背景の水辺と裸婦とを斜

第Ⅰ部結論

キュビズムの幾何学的表現は、これまで、もっぱらセザンヌの構成的筆触や「部族芸術」の影響によるものと説明されてきたが、第Ⅰ章では、それが特定の時代や地域に固有の問題ではなく、より普遍的な認識の問題、「概念の現実」の問題として理解されうるものであったことを明らかにした。

第Ⅱ章では、実際にピカソやピュトー・グループのキュビズムの芸術家たちの身体像の変遷に焦点をあてて分析し、彼らの作品における共通の特徴である幾何学的表現が、素描の基礎として重要視されていた美術解剖学と密接に結びついたものであることを明らかにした。彼らは、複雑な構造を持つ三次元の身体を二次元的な空間に描出するためのさまざまな図式、すなわち解剖学や人体比率の幾何学を構造的なモデルとして利用し、皮膚の表面を模しただけではない新たな身体像を構想する着想源としていた。こうした方法はもともと美術解剖学の分野で学ばれていたものだが、キュビズムの芸術家たちはそれを、身体イメージを完全に規定するためではなく、直観的な表現のある種の骨組みとして利用したのである。彼らのこの美術解剖学の応用方法は、慣習にしたがい決められた方法で身体像を組み立てるという、従来の美術教育で教えられていた解剖学の使用法とは異なるものであり、むしろ、規範と観察、規則性と不規則性、理想的形態と分類不可能な多様さとの対話という、それまで美術解剖学を成立させてきた認識のプロセスそのものを表現し、その新たな可能性を提示することに向けられていた。こうして、対象を見ることから、対象を見て組み立てる方法を知ることへの関心の移行は、キュビズム作品における新しい身体像の成立へと結びついたのである。つまりキュビズム運動をかたちづくることになる芸術家たちは、いわば認識

の肉体美を強調するために用いられることもあった。メッツアンジェが一九一二年に描いた、『カフェの踊り子』（口絵18）は、その典型的な例として挙げることができる。この作品に描かれた二人の女性は、一九〇六年頃よりポール・ボワレがデザインしていたような、腰回りに余裕のある新古典主義風の服を着ている。女性たちの頬、肩と胸元は、白く輝き、彼女たちの衣服の白いドレープやレースと呼応している。胸元や顔の部分には、ピカソの一九〇九年の人物像（口絵6）を特徴づける菱形の分割が認められるが、しかし、ピカソが菱形による分解をとおして民族やジェンダーを曖昧にするような女性像を提示しているのに対し、メッツアンジェの女性像の場合には、白人女性の近代的な美と流行とを余すところなく描こうとする意図が明らかである。左手の女性の帽子につけられた鳥の羽の柔らかい感触、右手の女性が手に持つ花の可憐な軽やかさは、彼女たちの輝く肌や少し筋張った体つきと同様、感覚的な悦びを見る者に伝えている。

このような女性像には、典型的な古典主義を読みとることができる。モリス・ドニは、ヴィンケルマンやシャルル・ブラン、カミーユ・モークレルらの古典主義を、「色彩に対する形態の優位、衣服に対する裸体の優位、現代の衣服に対するヴェールの優位、理想的な比率すなわち『価値を貶めるような傷跡』や個人的な特徴をすべてとり払った典型、原型、本質的な原理、規範、思想」として要約する⁽¹⁸⁾。前述の作品における、幾何学化された「原型」としての女性裸体像や、女性の自然な肉体美を強調する新古典主義風の装いは、こうした古典主義の実現のためにキュビスムの技法を応用したものであったと言えるだろう。

これに対し、レジェやデュシャン・ヴィヨンといった芸術家たちについて言えば、ピカソと同様、女性裸体像の図式化から出発し、やがて民族やジェンダーの垣根を超えるような抽象的身体像を生み出すことになる。第4章で詳しく論じるように、こうした抽象的な身体像は、やがては人間の体と機械とのアナロジーへと展開するのである。

よって身体像を構成しはじめる。分析的キュビズムの誕生である。こうして描かれた女性像は、もはやその輪郭の曲線によっても、ヴォリューム感によっても肌のなめらかさによっても、鑑賞者を誘惑したりはしない。序章で引用した批評家アンドレ・サルモンの言葉どおり、ピカソの裸婦は「むきだしの問題」となったのである。

こうしたことから確認されるのは、次のような結論である。すなわち、幾何学的なダイアグラムという視覚装置は、あらかじめ用途がさだめられている道具ではない。それを使用する人によって、造形上の慣習をうち立てることも、反対にそれをうち破ることも、また既成の概念を反復するのに利用することも、反対にそれを転覆するプロセスに組み込むことも可能になる、目的がさだめられていない道具なのである。デューラーの人体比率が「技術的比率」としても「客観的比率」としても機能し得たことは、すでにその証左となっているのだが、キュビズムの芸術家たちは、造形的な実践のなかでこうした幾何学的作用を確認し、さらにはこの装置の新たな使用法を観者に向けて提案することで、新しい芸術鑑賞のゲームにひとびとを巻き込もうとしたのだ。このために、キュビズムにおける幾何学的表現には、直観と知性の産物、分析的な要素と構築的な要素が混じり合い、互いに区別のつかないような性質のものが登場することになる。それは、本能的な幾何学表現と知的な幾何学表現とを厳密に区別する観点からは決して理解されることがないような、混成的な性質の表現であった。西洋の伝統との関係をもっぱら主張したピュトー・グループの芸術作品においてすら、こうした性質が認められた。また、ダイアグラムという視覚装置の多義的な性質ゆえに、同じ道具を用いてどこまで根本的^{ラディカル}に、どのようなモチーフにおいてそうした実験を推し進めるのかという点については、各々の芸術家によって大きく異なっていた。

このようなキュビズムの芸術家たちの試みは、様式のうえでは過去の芸術と明らかな断絶を示すものであったが、他方で、理論のうえでは過去の試みを踏襲するものであったと言つてよい。第1章で確認したように、モリス・ドニは、キュビズムの誕生以前から、絵画的伝統を再解釈しながら革新的に応用することや、眼が経験的に捉えた現実と理性がその経験に先立って把握している現実とを総合する絵画実践の重要性を、その理論的著述のな

上の地図となるこの身体のダイアグラムを作品上で自由に展開することによって、現実の対象を観察し分析する芸術家の認知のプロセスに立ち現れるイメージの原型を、作品を観る者と共有しようとしたと言える。そうしたヴィジョンこそが、まさに考えられた現実、「概念の現実」とキュビズム理論のなかで呼ばれたものののだ。

こうした試みの先駆者であったピカソは、おそらくはブラックによる風景画や静物画の解体の試みにも多大なる影響を受けていたと考えられる。ただしピカソの場合には、まず身体像において慣習的なイメージを解体する試みをラディカルに推し進め、それを風景や静物に適用した点で、ブラックとは異なっていた。またピカソの場合には、そうしたヴィジョンを三次元にうつし、彫刻作品のなかでも新たな表現を追求した。ピカソにおけるこのような静物や風景と身体像の対話、二次元と三次元の対話は、第3章で論じるような総合的キュビズムの誕生を予期させるものであった。

ところで、身体の抽象的な描写法が、直ちに新たな人間のイメージの構築を可能にしたわけではない。美術解剖学や衛生学、民俗学の分野では、そうした図式的なモデルの助けを借りて、女性性と男性性、健康と不健康、さまざまな民族間の身体的相違など、あらかじめ定められた基準を軸にしながら身体的な特徴から人間を分類する試みが展開されていた。ル・フォーコニエやメッツアンジェ、ロベール・ドローネーらもまた、幾何学的な分析と解剖学の知識を用い、造形上の実験を推し進める一方で、主題の面では、ピカソほどラディカルに既存の理念を解体することはなかった。

反対にピカソについて言えば、身体を図式が寄与してきたそうした分類化の営みとはあえて距離をおくためにこそ、つまり典型的な像として肉づけされた身体に関する規定のイメージから余分な肉を剥ぎ、よりニュートラルな構築物として身体像を描出するためにこそ、図式的なダイアグラムを使用した。こうした傾向は、一九〇六年秋頃から認められるようになり、一九〇七年には、『アヴィニヨンの娘たち』のような、分類不可能な異種混合の身体像を生み出した。やがてピカソは、人体比率のダイアグラムを利用しながら、襞のある半透明の皮膚の重なり

第II部

キュビズムの文法と詩学

かで主張していた。つまり、ドニの絵画様式はキュビズムによって否定されたにもかかわらず、ドニの理論そのものは、キュビズムの実践を支えるものとして、部分的にはあれ機能し得たと考えられるのである^{〔1〕}。また、キュビズムの芸術家たちが、ミシェル・ウジューヌ・シュヴールの色彩理論に端を発する「同時対比」の字面をキュビズムの理論にとりいれながらも、シュヴールの理論を實踐した新印象派の技法を乗り越えることを實踐のうえで試みたことも同様に、言説上の継承と実践上の断絶を示す典型的な例と考えてよい。この意味では、序章で触れたジャック・ランシエールの主張のように、世紀転換期の理論的言説は、その実践よりもはるかに強く、キュビズムの新しい造形の創造に影響を与えたと言いうことができるだろう。

もちろんこの部で論じたような、観察に先立つ解剖学的構造の知識と直観によるかたちの解体のみによってキュビズムが展開したわけではない。第Ⅱ部で論じることになるのは、そこに加えるべき第三の要素、アナロジーの作用である。

可能にした。だがピカソにとって、芸術とはやはり、素材や物質に完全に還元されてしまうものではなく、ひとつの虚構として機能する必要があった。「現実よりもより現実的ななか」という彼自身の言明の意味するものは、何も意味しない線や平面を装飾的にならべた抽象的な模様ではない。それは、例えば『聖マトレル』に挿入されたピカソの挿絵のように、幾何学的な構築という、人間の知性により科学の道具として培われてきた視覚言語を用いながら、ひとびとが慣習的に持つ現実のイメージとはかけ離れた、別の現実の描写法の可能性を提示する。

それは虚構世界としての芸術をとおして「見る」ことを学び、「知る」ということにほかならない。ピカソはニューヨークで活躍したダダの芸術家マリウス・デリザヤスに一九二三年のインタビューのなかで次のように語っている。

私たちは皆、芸術は真実ではないと知っている。芸術とは真実を我々に教えてくれる嘘なのであり、少なくとも、嘘は真実を理解する機会を私たちに与えてくれる。芸術家は嘘の真実性を他者に認めさせる手段を知っていなければならない。嘘を通すために、求めてきたもの、繰り返し求めてきたものだけしか作品のなかで見せないとしたら、その芸術家はまったく成功しないだろう。^③

ここで重要なのは、「真実」とはなにか、芸術家が「求めていたもの」とはなにかということではない。こうした答えはしばしば芸術家の言説のなかでは曖昧なまま残されており、ピカソがその存在を確信していたのかということすら明らかではない。問題となるのはむしろ、ピカソが「真実」を伝えようとして用いる「嘘」という手段が、どのようなものかということである。「嘘」としての芸術の最たる例は、もちろん、彼のキュビスム的な実験の結果生まれた作品である。第1章で引用したグレーズとメッツアンジェの言葉を借りるならば、「ひとつの絶対的なたち」の存在を否定し、「ある対象を熟視する眼と同じだけ、この対象のイメージがある」ことを主張する作品が、ここでは問題とされているのだろう。^④ またこの発言に認められるのは、自らの作品を見る他者へとピ

第3章 芸術と詩的アナロジー

——総合的キュビスムの文法

ピカソは一九一〇年から一三年にかけて、詩人であり友人でもあるマックス・ジャコブの二冊の著作、『聖マートル』（一九一一年）と『イエルサレム包圍』（一九一四年）のための挿絵を描いている。物語のなかに唐突に挿入されているこれらの挿絵において、ピカソは、ジャコブのつくり出した世界を説明する意図など微塵も感じさせないキュビスムの表現により、人物、風景、静物を描いた（後掲図110、116）。

だがそうしたなかでも画家と詩人が共有していたのは、作品という虚構によって新たな自律した「現実」を築こうとする試みである。⁽¹⁾ピカソは一九三三年のカーンワイラーとの対談のなかで、シュルレアリスムという言葉を用いて、ポリネールが一九一七年に発したときには、自身もまた「現実よりもより現実的ななか」を構想していたと回想している。⁽²⁾この言葉が端的に示しているのは、現実との照合性を持たない自律した作品そのものを、ひとつの現実として認めようとする姿勢である。ただしそれは、絵画作品を色塗られた平面という物質として見るということではない。たしかに、イメージの抽象化が進むにつれて、キュビスム芸術における物質的な側面、すなわち絵の具の質感やインク、木炭の素材としての側面が、作品のなかで強調されるようになるのも事実である。また一九一二年以降、ピカソやブラックがとりくんだパピエ・コレやカラージュ作品のように、紙や布など、物質的な質感を持った現実の事物をとりいれた作品も登場する。これらの試みは、絵画を、触れることが可能な物体として考えることを

には、この時期のジャコブとの対話の影響があったと考えられる。

同じくジャコブもまた、ピカソのキュビズムとの対話から独自の文学論を展開している。一九一七年に出版した『骰子筒』の序文で「芸術作品はそれ自体で価値があるのであって、現実と照合できるから価値があるわけではない」と主張した際に、彼の念頭におかれていたのは、自らの文学作品だけでなく、キュビズム作品でもあっただろう。というのも、ジャン・コクトーへ宛てた一九二二年の書簡のなかで、ジャコブは自らの作品が「レアリスム的でない手段で現実のものに至る」試みなのであり、このことを「キュビズム的な目的」と表現しているからである。

作品を現実の模写と捉えるのではなく、現実と並行しながら自律した存在と捉えるこの見解は、キュビズムにおける「概念のレアリスム」と関連しているだけでなく、来たるべきシュルレアリスムの誕生をも予感させるものであった。ピエール・ルヴェルディが「接近するふたつの現実の関係が遠く、しかも的確であればあるほど、イメージはよりいっそう強まり、いっそう感情に訴えかける力と詩的現実を有するだろう」と考えた背景にも、まさにキュビズムの時代の詩人たちの、作品の虚構世界としての自律性をめぐる考察が存在していたと言える。

この章では、プロト・キュビズム期に誕生し分析的キュビズム期に展開したこうした従来の現実性への懐疑と、新たな現実の構築という二つの営みが、相互に関係しながら総合的キュビズムへの移行を促進させ、シュルレアリスムの種を宿す過程を分析する。そのなかで類比アナロジーという営みが造形におけるある種の詩学をかたちづくり、同時代の文学と交差する様態を浮き彫りにする。

総合的キュビズムにおいて達成された自由な表現は、第一に韻律の規則から解放された散文詩や未来派の自由詩に喩えられるものである。イヴ・アララン・ボアは、解剖学から分析的表現が生まれる過程をピカソの分析的キュビズムの作品のなかに直観的に読みとっている。彼はコンストラクション以前に制作されていた作品のなかに、「解剖学そのものの性質ではなく格子により修正された解剖学の性質を帯びた秩序」にしたがう身体表象を見出してい

カソが向けたまなざしである。ピカソが鑑賞者に期待しているのは、芸術作品が「嘘」であることを認識しながらも、それをおして真実ないしは現実について考察することである。実際にはピカソのキュビズム作品は、「真実」なるものについて鑑賞者に考察させるために、より難解な描出法を選択している。このため彼の作品の鑑賞者は、あたかもルールを知らない遊びに突然参加させられてしまったかのように、新しい鑑賞経験を構築させられることになる。鑑賞者はそれまで暗黙の慣習とされていた諸々の鑑賞方法を意識的に振り返りながら、そのうちのどれを動員すればピカソの作品を解読できるのか考察することになる。こうした体験をおして、自らの抱く現実のイメージとピカソの描く明らかな虚構とのあいだを行き来しながら鑑賞者が実際に得るものとは、唯一絶対の真実への道ではなく、むしろ現実的なものとそれまでみなしていたイメージを疑う経験にほかならない。ピカソがひとびとに求めているのは、単に難解な絵を「見る」技法なのではなく、対象を見る行為のなかに存在する慣習に懐疑のまなざしを向け、新たな鑑賞方法の可能性を探る手続きを「知る」ことだと言える。

ジャコブもまた、こうした考えをピカソと共有していた。ジャコブはジャック・ドゥーセに宛てた一九〇七年の書簡のなかで、現実と照合できないような作品の虚構的な自律性が現実への懐疑に動機づけられていると述べている。

美的な感情、それは懐疑だ。懐疑は両立しないものの結合によって、「……」異なる言葉の一致によって、性格の複雑さによって得られる。モリエールやラシーヌのように、英雄のうちに人間を、悪のうちに美德を見せること。詩において面白みが生まれてくるのは、現実と空想のあいだ、何世紀ものあいだの混乱と実証的なしきたりのあいだの懐疑からなのである。音楽も絵画もまさに同様の法則を持つ。懐疑、それこそが芸術だ！

この書簡が執筆された一九〇七年が、ジャコブとピカソとの交友関係のなかでも最良の時期にあたることを考えれば、ピカソが前述のとおりデッサンや素描のインタビュにおいて「嘘」という言葉を用いて芸術を説明した背景

1 二次元と三次元の対話

総合的キュビズムの定義

まずは「総合的キュビズム」という呼称について今一度確認しておきたい。リン・ガムウエルが指摘するとおり、第一次世界大戦前からキュビズム理論にたびたび登場する「分析」や「総合」という語は、当時キュビズムの芸術家たちやその周辺の文学者たちにより読まれていた哲学者イマヌエル・カントの『純粹理性批判』に由来する。^②ただしキュビズム批評が引用するカントの思想の解釈には誤謬が含まれていることがポール・クラウザーにより指摘されており、こうした語が厳密な意味でカント哲学にしたがうものではなかった点にも注意が必要である。^③

実際、「分析的キュビズム」と「総合的キュビズム」を定義する際のこれらの語は、カントの理性批判とはほぼ無関係であると言つてよい。分析的キュビズムの後に続くキュビズムの発展の一段階として総合的キュビズムが定義されたのは、アルフレッド・H・バー・Jrにより一九三六年にニューヨーク近代美術館で行われた前述の展覧会『キュビズムと抽象芸術』においてであった。この展覧会のカタログでは、一九一二年から一四年のピカソやブラックの作品に認められる着色された平面の登場や、カンヴァスに壁紙や新聞紙を貼るカラージュの技法、木目を模した表面、新聞紙、楽譜を描きこんだ静物画が総合的キュビズムの特徴として挙げられている。バーはこの総合的キュビズムの時期に、「キュビズム的な現実」と言えるような、現実の事物の再現ではない、着色された表面の現実が登場したと指摘する。^④こうした「着色された表面」のなかには、新印象主義的な点描をきわめて特殊なかたちで用いたものも認められる。例えばピカソの『少女の肖像』(図85)で用いられている点描は、光を表すものではなく、モデルの女性が着ている服の装飾的な面を表している。^⑤

ただしそうした表現に達するには、いくつかの段階を経る必要があった。プロト・キュビズム期から分析的キュ

る。⁽⁹⁾だが彼によれば、その後「記号の割りあてのシステムは、もはや格子（指標記号^{インデックス}）や解剖学（類似記号^{アイコニック}）」という先験的なシステムの二つのうちどちらにも支配されなくなる。記号はそれ独自の生命を帯び、指示対象としての客体というアイデンティティーと完全に分離される⁽¹⁰⁾。ボアによれば、こうした意味するものと意味されるものの分離こそが、ピカソによる「詩的な操作⁽¹⁾」を可能にしたということになる。

だがこの分離もまた、ピカソの創造性における解剖学の射程の変化と同様に、ある時期を境にして突然達成されたものではない。また丹念にその過程を追っていけば、ボアの指摘する分離が実のところ総合的キュビズム期においても絶対的な必要十分条件であったわけではなく芸術家の選択肢のひとつでしかなかったことが明らかとなる。そうした革新的な試みを選択肢のひとつに加えることで新たな記号体系の可能性を探ることが、キュビズムの芸術家たちの試みだったのだ。

そこでこの章ではまず、キュビズムの詩学が展開されるなかで、依然として似ているものと似ていないもの、類似性と抽象性との実に複雑な対話がなされていたことを明らかにする。それは喻えるならば、自由詩のなかに韻律と慣習的な比喩とをパロディ的に導入し、秩序と無秩序、規則と不規則のあいだにある価値のヒエラルキーを転覆させる試みであったと言える。第1節では、総合的キュビズムがどのように分析的キュビズムの関心の延長のなかから登場するのかを、その描出法に注目することで明らかにする。続く第2節では、総合的キュビズムの時期に新たに登場する詩的なアナロジーの作用が、具象と抽象という、相反する表現の併用を可能にしていたことを論じる。第3節では、ピカソとブラックによるキュビズム期の挿絵本に焦点をあてて論じることで、彼らの試みが、物語を描く挿絵ではなく、文学者と画家に共通する関心を視覚的に示すものであったことを示す。

加えてピカソは、ダンボールという二次元的な平面を三次元的に構成したギターのコンストラクション（口絵12）を一九一二年に完成させた。それが二次元的な要素と三次元的な要素の双方を持ち合わせる浅浮き彫りに類似するものであったことは、すでにウィリアム・ルービンの指摘するところである⁽¹⁶⁾。

次いでピカソとブラックは、平面的であると同時に三次元的にも用いることができる素材との対話から、新しい二次元的な描出法の可能性について検討しはじめた。例えばピカソは、一九一三年初頭には、ギタリストを表した一連の素描のなかで、段ボールのような平面的な素材を組み立てた立体的なオブジェとしての人物像と、抽象的な平面を継ぎ合わせたタイプの人物像を交互に描いている⁽¹⁷⁾。こうした着想にはもちろん、分析的キュビズムの展開のなかで培われていた幾何学的パターンもまた役立てられている。だが壁紙や新聞紙といった素材に固有の色や模様、触覚的な素材感を扱うなかで、ピカソとブラックは、色彩や現実の事物の模様というそれまでの分析的キュビズムにはあまり認められなかった要素も、絵画作品のなかに積極的にとりいれるようになった。総合的キュビズムの誕生以前の作品では多くの場合、三次元のイメージを二次元上で表現する際の技法が問題となっており、彫刻はその成果を模したものにすぎなかったのに対し、総合的キュビズムでは、カラージュや立体的なオブジェにおける実験的な表現が、絵画表現を導くようになったのだ。こうして総合的キュビズムは、分析的キュビズムの成果から出発しながら、新しい素材との出会いをおしてさまざまな描出法の雑多な混合としての絵画を実現させた。

このようなカラージュやパピエ・コレの重要性は、先行研究でも繰り返し指摘されている。またそれは多くの解釈を生み出してきた。パピエ・コレを、^{トロン・ル・イユ}だまし絵の技法の皮肉なパロディや、既製品を用いて手仕事を否定するレディ・メイドと同種のものとして考察する、アポリネールやカール・アインシュタイン、クリステイヌ・ボツジのような見解も存在する一方で、⁽¹⁸⁾絵画空間というつくりごとの空間に実際の物質という異質性を導入する技法であると考える詩人トリスタン・ツアラや画商カーンワイラーの見解も存在する⁽¹⁹⁾。近年ではクレール・ル・トマのよ

うに、職人的な手仕事の否定ではなく、むしろ愛好家が日常のものを使って余暇に楽しむ⁽²⁰⁾ 図画工作活動や、そ

明らかにしている。

これに対しピカソとブラックは、一九一一年末頃から一九一二年にかけて、平面的表現と立体的表現とのあいだの新たな往還を開始し、総合的キュビズムを開始した。きっかけは、新聞紙や壁紙、段ボール紙という、平面的でありながら固有の厚みを持った素材の併用であった。これらの平面をカンヴァスの上に重ねることで、分析的キュビズムにおける幾何学的な平面の重なりを三次元的に再現することが可能になったのである。その最たる例は、カンヴァスに新聞紙やカードを貼りつけるパピエ・コレである。それは、三次元的な物質の重なりを二次元的な絵画空間に導入することにより、絵画作品とも立体作品ともとれるような新しい美術の概念を提示するものであった。



図 85 パブロ・ピカソ《少女の肖像》1914年 パリ、国立近代美術館（ボンビドゥー・センター）

ピズム期にかけては、幾何学的描法や解剖学という、立体物を平面にうつしとるために従来用いられていた技法の応用によって、もっぱら絵画平面上で革新的な表現が確立された。もちろんピカソの《女性頭部像（フェルナンド）》（口絵7）のように、プロト・キュビズムの絵画平面上での実験を三次元のオブジェとして完成させた例もある。しかしこうしたキュビズムの彫刻作品には多くの成功例があるわけではない。彫刻家レイモン・デュシャン＝ヴィヨンもまた、一九一一年頃までは、彫刻作品よりも素描習作においてキュビズム的な関心を

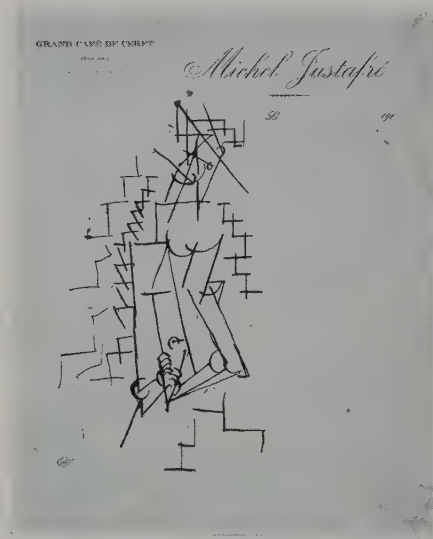


図 86 パブロ・ピカソ《セレの女性の胸像》1911 年
パリ、国立ピカソ美術館

がきわめて明確に表現されている⁽²³⁾。それは既存の解剖学や比率といった観察に先立つ図式にとらわれることなく、むしろそこから逸脱する現実の要素を観察し幾何学的に表現しようとする試みであったと言える⁽²⁴⁾。またそこには、額を分割し、本来の丸みを帯びた形状を歪める鋭角の反復や、背景を埋め尽くす線の交差のように、現実の事物に対応しない幾何学的な記号も紛れ込んでいる。それは解剖学的な部位を示す幾何学でもない、また比率のダイアグラムとも関係のない、純粹に抽象的な線描表現である。こうした表現のなかに、ルービンは、レアリスムと分析的キュビズムの錬金術的な結合を認めている⁽²⁵⁾。

したがって分析的キュビズムとは、解剖学や比率といった既存の幾何学的ヴィジョンを駆使しながらも、それらを逸脱するような幾何学的形態を現実の対象に即したかたちで配置し、さらには現実には何もない空間さえも幾何学化する試みであったと言えることができるだろう。このさまざまな幾何学の併用により、分析的キュビズムはより複雑に展開していくことになる。

一九一一年になると、解剖学的な位置の指標となるダイアグラムは、完全に捨象されるわけではないが、徐々に放棄され、かわりに平面を構築する表現がしばしば認められるようになる。明らかな変化が最初に現れたのは、この年の夏にカダケスで制作された一連の素描であった。ある素描では、肩の部分が階段状に描かれている(図 86)。油彩画《クラリネットを持つ男》にこの構造が採用された際には(口絵 11)、階段状の輪郭は、モデルの形状を曖昧にする役割を果たすことになった。このような階段状の線の交差は、第 2 章で論じたような、

のためのガイド・ブックに掲載されたイメージとの共通点を見出す研究も存在する。⁽²⁰⁾ いずれにせよ、カーンウィラーやクレメント・グリーンバーグから河本真理に至るまで、パピエ・コレによる平面性や物質性の絵画空間への導入が総合的キュビズムの開始を告げたのだとする見解は、批評家および美術史家のあいだで一致している。⁽²¹⁾

ところで、パピエ・コレやコラージュが総合的キュビズムの成立において果たした役割は非常に重要なものである一方で、分析的キュビズムと総合的キュビズムの関係については、もっぱら両者の断絶が強調され、その連続性についてはまだ先行研究でも十分に検討されていない。そこで次に、ピカソがどのように分析的キュビズムから総合的キュビズムを生み出したのかを考えてみたい。

ピカソにおける分析的キュビズムから総合的キュビズムへの展開

第2章で論じたように、一九一〇年以降の分析的キュビズムは、事物からダイアグラムのような図式を抽出し、複雑な幾何学的形態と結びつけながら新たな形象として構築する試みであった。しかし依然としてピカソの問題となっていたのは、この抽象的な記号をどのように現実的な事物に対応させていくのかということであった。この問題に如実に関わっているのが、一九一〇年に制作された一連の肖像画である。この時期を特徴づける第一の傾向は、《マンドリンを持つ女》(図58)のように、ダイアグラムで路線図を形成するのと同じ要領で抽象的な形態を格子状にならべる手法である。しかし同じ時期には、《ヴィルヘルム・ウーデの肖像》(ジョゼフ・ピューリッツァー・コレクション)や《アンブロワーズ・ヴォラールの肖像》(口絵9)、《ダニエル・アンリ・カーンウィラーの肖像》(シカゴ、アート・インスティテュート)のように、現実のモデルの細かい特徴をあらかじめ正確に捉えたうえで、それを抽象化していく手法も用いられた。⁽²²⁾ とりわけ《アンブロワーズ・ヴォラールの肖像》においては、不確実な要素を含む現実の形象との対話がより重要性を増し、逆にあらかじめされた解剖学的な図式や比率のダイアグラムの果たす構成的な役割は減少する。ヴォラールの肖像では、例えばモデルの丸いあごや団子鼻といった特徴

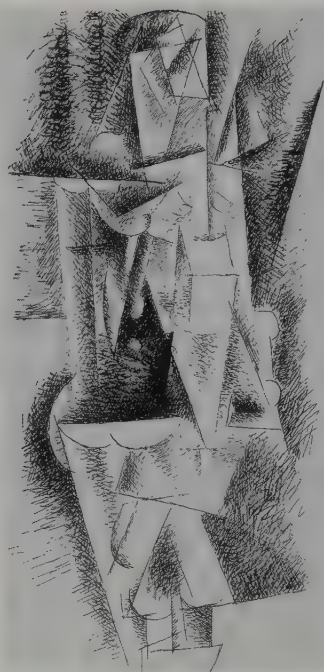


図 89 パブロ・ピカソ《女性立像》1912年 ニュー
ヨーク近代美術館

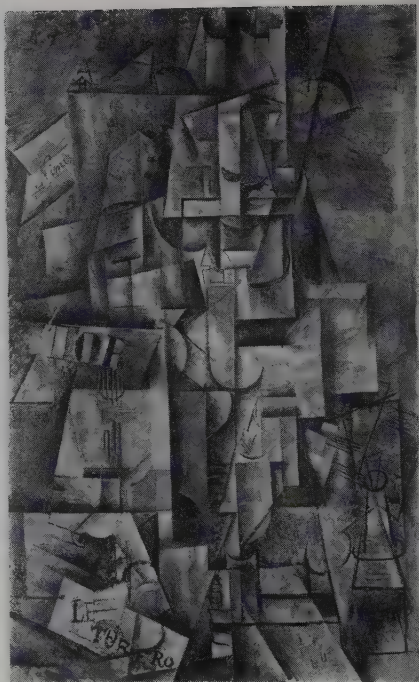


図 88 パブロ・ピカソ《愛好家（闘牛士）》1912年
バーゼル美術館 (Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche)

比率のダイアグラムのような一九〇八年頃の作品特有の規則性へとふたたび戻ってしまふことを避けている。

平面を重ね構築した形態として身体像を構想するこの考えは、多くの面から見られた物体の各部位を統合するという多視点的な表現を可能にした。一九一二年に描かれた女性像の素描では、頭部、胴部、下半身にあたる部分が、斜めに傾いた三枚の面によって構成されている（図89）。胸の向きや肩の傾きなどから、胴部が女性の身体の右脇側面から描かれたものであることがわかる。しかし下半身には臀部を示すふたつの半円形がならんでおり、下半身が背後から描かれていることがわかる。この奇妙な身体像のねじれは現実には不可能な姿勢であり、芸術家が頭のなかで異なる角度から見たイメージを統合したものであると考えられる。



図 87 パブロ・ピカソ《テノーラ（クラリネット）を
持ち座る男》1911年 マドリード、アルミン&ベル
ナール・ルイス・ピカソ芸術財団

身体表現における直線の反復から着想を得たものと考え
えることができる。ただし二つの技法には決定的な違
いがある。一九一〇年の絵画のなかでは、線による表
現は腰、胸など特定の部位を指し示す解剖学的な指標
として機能し得た。これに対し《クラリネットを持つ
男》においては、鼻や額、口、あごなどを示す特定の
解剖学指標となる線は存在するものの、階段状の形状
には、そうした機能はかならずしも認められない。

また分析的キュビズムの試みから登場した半透明な
平面の重なりとしての身体像は、カダケスのスケッチ
帳では、カードのような矩形の平面を重ねた身体像へ

と発展する（図87）。これらの身体像においては、それぞれの面の輪郭は不完全にしか示されておらず、淡い明暗
をともなつた彩りも部分的にしか施されていない。こうした表現は一九一一年夏以降の人物画に非常にしばしば認
められるようになるものである。《クラリネットを持つ男》（口絵11）に認められる、複数の矩形を重ねる身体像の
構想は、このような素描にもとづいていると考えられる。また、《愛好家（闘牛士）》と題された一九一二年夏から
秋制作の油彩画では（図88）、こうした平面の重なりをいつそう明確に見てとることができる。身体像の構成要素
であるそれぞれの面は、頭部、肩、胴部といった身体各部位の区分を大まかに指し示しながら、ある種のモ
ジュールとして、身体像の全体を構築する機能を持つ。それは、客観的な比率のダイアグラムを想起させる分析的
キュビズムの幾何学から、構築的な原理に従う総合的なキュビズムの原理への移行を示すものであった。またピカ
ソは、これらのモジュールの重なりを少しずつらし、表現に不統一な印象を加えることで、技術的な原理に従う

が左手で持つコーヒーマグの左半分は側面から、右半分は斜め上から描出されている。

少し遅れてグレーズは、一九一二年から一三年に人体の多視点的な分割を開始した。一九一三年に完成された《ハンモックの男》(図91)の身体には、二つの別の方向、すなわち、真横と四分の三の角度から見た形態を統合した表現が認められる。身体の大部分は四分の三の角度から見られた状態で描かれている。頭部左半分、二本の手、ハンモックからはみ出た右足は、それぞれ不規則な幾何学的分割の侵入を許しながらも、同じ視点から見た身体に属していることを感じさせる。しかしそこに突如加えられている頭部の右半分と右腕は、真横から描かれたものである。このことによって作品を見る者は、ハンモックに吊るされている男の身体が揺れている様子を同一画面上で把握することになる。興味深いことに、これらの多視点的表現を支えているのは、ピカソと同様、展開図のようにひとつのモチーフを異なる平面の重なりとして描く発想である。一九一〇年頃にはすでにメッツァンジェがピカソから影響を受けていたことを考えれば、²⁹平面を重ねてさまざまな視点を導入するこうした着想もまた、ピカソの一九一一年以降の作品からとりいれられた可能性が高い。



図 90 ジャン・メッツァンジェ《ティー・タイム》1911年
フィッデルフィア美術館

ただし、ピカソとメッツァンジェのあいだには決定的な違いもあった。メッツァンジェやグレーズが多視点的様相を統合するという発想は、かならずしも身体イメージを大きく変形することに結びついていないのである。これは、彼らの解剖学的な図式の使用方法が、ピカ

グレースおよびメッツアンジェの多視点的表現

ひとつの対象をさまざまな方向から観察し、その結果を統合する多視点的表現がビュトー・グループの作品に登場するのも、ピカソが平面に重ねた身体像を考案しはじめた一九一一年秋以降であつた。グレースやメッツアンジェの一九一一年秋以降の作品に認められる多視点的表現は、しばしばセザンヌの多視点的表現との関連で語られているが、⁽⁶⁷⁾ 実のところ両者は異なる絵画的実践に起因するものであつたことをここで注記しておきたい。そもそも一九一〇年から一四年にかけてのキュビズム批評では、キュビズム絵画における多視点的要素は、セザンヌと関連づけて語られてはいない。⁽⁶⁸⁾むしろそうしたキュビズム絵画の特徴はアンリ・ペルクソンの思想と関連づけられる傾向にあつた。

またキュビズムの多視点的視覚とセザンヌのそれとのあいだには、実践の次元でも根本的な相違が認められる。多視点的表現はセザンヌの場合、対象の慎重な観察の末に経験的に獲得されたものであるが、これから論じるように、メッツアンジェとグレースの場合には、対象の構造についての知識は、経験的な観察に先立つ重要性を持っていた。

彼らが多視点的表現の実験へと乗り出す最初のきっかけは線遠近法の否定であつた。グレースの『ジャック・ネラルの肖像』(図69)やル・フォール・コニエの『豊穣』(口絵15)における風景の切子状の分割は、遠景を描いているにもかかわらず奥行きを感じさせない表現である。幾何学的な切子面に覆われた背景は、もはや奥行きではなく一枚の折れ目のついた表面のように我々の前に立ち現れてくる。

モチーフを多くの視点から分解し統合する試みは、この遠近法の否定のすぐ後に現れはじめた。一九一一年にメッツアンジェが描いた油彩画『ティー・タイム』(図90)は、アンドレ・サルモンが一キュビズムのモナリザ⁽⁶⁹⁾と呼んだものであり、どこか古典的な絵画の構図さえ想起させるような裸婦像をモチーフにしたものである。その頭部表現に着目すると、鼻を中心とし、向かつて左半分は側面から、右半分は正面から捉えられている。また彼女

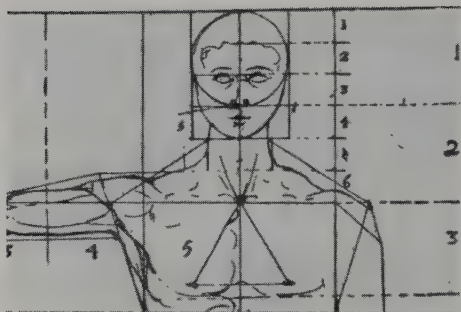


図 92 ジョヴァンニ・パオロ・ロマッツォ《男性の人体比率》16世紀

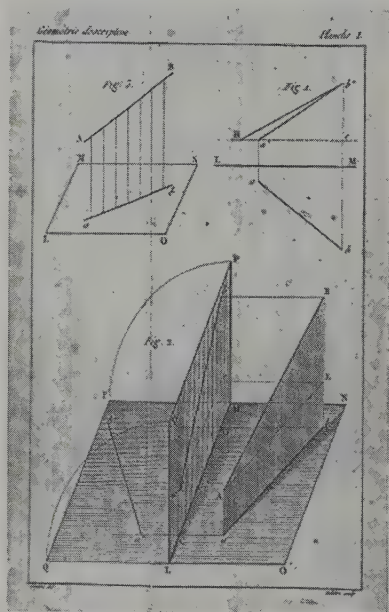


図 93 ガスパール・モンジュ『図法幾何学』(1799年)の挿絵

したい。図法幾何学とはガスパール・モンジュが十八世紀後半に体系化し、その後工学の分野で普及した技法である(図93)。正投影図に区分されるこの製図法は、正面、横、真上と、視点を九〇度ずつ回転させて、複数の視点から見た図像を同一画面上に描画し、見る者に十全なるイメージを喚起する実践的幾何学である。また図法幾何学は、無限遠に観察者の視点をおくことによって、対象が仮想空間において遠くなるほど小さくなるという透視図法を無視することができる。キュビズムの人物像における多視点的表現もまた、透視図法を放棄しつつ、複数の視点から見た対象の図式を統合して、そのイメージを見る者に伝えようとしている点では、この図法と発想を同じくしていると言える。そもそも、図法幾何学は、起源をたどれば前述したデューラーの立体幾何学的な人体構成論にまで遡ることができるものであり、美術の素描法と深い関係にあった。このためモンジュはこの製図法を、「企画

表現は容易に実現されることになる。
メッツアンジェとグレースによるこのような図式的な面の統合には、実のところ、工学的な製図法のなかでも、「図法幾何学」との類似について指摘

覚を見出すことができる。⁽³⁰⁾とりわけここでは、工学的な製図法のなかでも、「図法幾何学」との類似について指摘

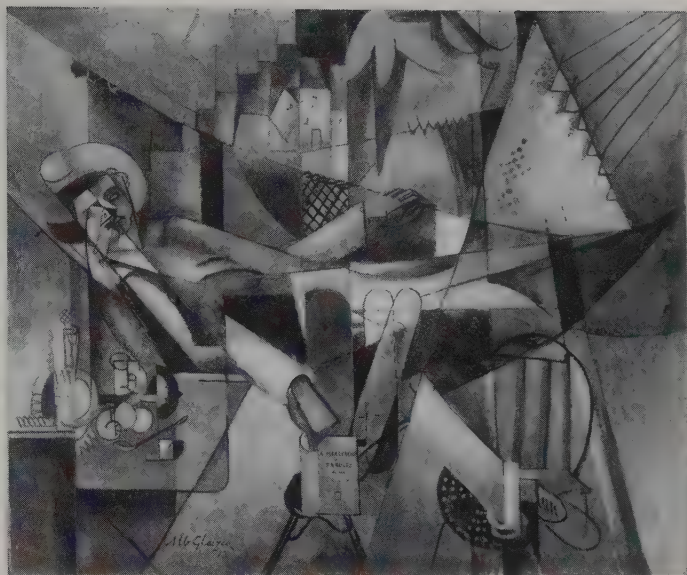


図 91 アルベール・グレース《ハンモックの男》1913年 パツファロー、オルブライト
= ノックス美術館

ソとくらべるとより秩序立ったものであったからである。例えば頭部表現を見てみると、分割の基準となる線は、モデルの表情や形状を分析し描く際に慣習的に標準とする顔の中心線や目尻、頬骨の線、あごのラインなどに相当している。たしかにこうした指標を、ピカソも用いていた。ただしピカソは、展開図の折り目に解剖学とは関係のない襞を紛れ込ませ、各々の襞を少しずらしながら重ねることで不条理な性質を加えていた。これに対し、メッツアンジェやグレースが規定する展開図の折り目は、素描の教科書をなぞる規則的なものである。例えば、一八九〇年に編纂されたある人体比率の理論書に挿絵として掲載された、十六世紀の画家ジョヴァンニ・ロマッツォの人体比率理論では、顔の中央線の垂直線、額、目尻、鼻を通る水平線が、均衡を実現するための指標となっている(図92)。この指標となる線を折り線として、別の視点から見た像をつなぎ合わせることで、キュビズム的な多視点の

出版した『キュビズムから古典主義へ』のなかで、「キュビズムの主要な『意図』」のひとつを「できるだけ完璧に身体を描くこと」であると定義した。さらに奥行きを描かずとも平面的な描写のみで量塊を表現できるモンジュの図法幾何学を学ぶことで、キュビズムの意図はより完成されたものとなったであろうと指摘している（図94³⁴）。

しかし、観察に先立つ構造の知識に依拠しながら対象を分解し図一平面にならべることで、あるイメージを（曖昧にはあれ明瞭にはあれ）図示しようとすることは、まさにキュビズムの多視点的表現と図法幾何学とが共有した目的であったと言える。セヴェリーニは前述の書において、同一紙面状にならべられた図面を統合する知覚を要求するその幾何学が、芸術的な「感性」と「直観」を必要とするものであることに注意を促している。⁽³⁵⁾ここで、セヴェリーニの主張するところの感性、あるいは直観こそ、まさにグレーズやメッツアンジェが多視点的表現を見る観者に求めた知覚のあり方であった。

2 形態的なアナロジーから詩的なアナロジーへ

異質なもののあいだのアナロジーとダイアグラムの作用

次いで一九一二年のピカソの作品に新たに認められるようになるのは、生物でない物体の形状と身体像を重ね合わせて描く着想である。ウィリアム・ルービンが指摘するように、《ビストロのカーニヴァル》をテーマにした一九〇九年の一連の習作のなかには、すでにこうした試みのきざし⁽³⁶⁾が認められる。ルービンが明らかにしているのは、カーニヴァルの人物像たちが繰りひろげる宴会の光景が、習作のなかで徐々に幾何学化され、最終的に《テールの上のパンとフルーツ・コンポート》というまったく別のジャンルの作品として完成されるという、人物像と静物とのあいだを行き来するイメージの変容である。こうした過程のなかにルービンは、物語が失われるキュビス

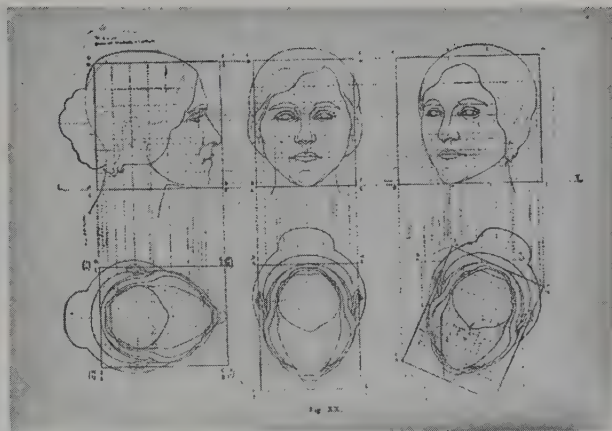


図 94 ジョーノ・セヴェリーニ『キュビズムから古典主義へ』（1921年）の挿絵

を構想する才氣溢れる人間、制作指導にあたる芸術家たち、製作する職人たちにとって、必要かつ共通の言語」と定義している。⁽⁹⁾ モンジュが創設したエコール・ポリテクニークでは、十八世紀末に数学の授業の一環として図法幾何学の講座が設けられた。それ以降、図法幾何学は、建築や産業デザインといった実践の場でひろく用いられることになった。⁽¹⁰⁾

もちろん、グレーズとメッツァンジェの多視点的表現は、図法幾何学のように対象のすべての側面をあますところなく図示するものでなかったことは言うまでもない。例えば《ハンモックの男》（図91）においては、ならべられたイメージの断片から身体像の全体を想像することはできるが、その細部については不明なままであり、曖昧さがつきまとう。これに対し、産業的な製図法は、現実の対象の厳密な複製を目指すものであり、曖昧さを可能な限り排除し全体像をわかりやすく示す点にその特徴がある。また第2章で論じたように、キュビズムの作品を支配する幾何学のなかには、慣習的な

図式からの離脱を起点としながら、図式への依拠を巧妙に覆い隠し、鑑賞者の知覚の外へと追いやろうとする規則的な性質のものも存在した。それは、「見る」ということと、イメージを理解するというプロセスのなかにある認識メカニズムの複雑さを示すための表現なのであり、決して産業的な製図法のように、わかりやすく描くということとを目的にはしていなかったのである。このために、キュビズムの描写法に欠けていたのは、まさに図法幾何学の正確さにはかならないと主張するジョーノ・セヴェリーニのような芸術家も存在した。セヴェリーニは一九二一年に



図 97 パブロ・ピカソ《帽子をかぶった男》1912 年
12月3日以降 ニューヨーク近代美術館

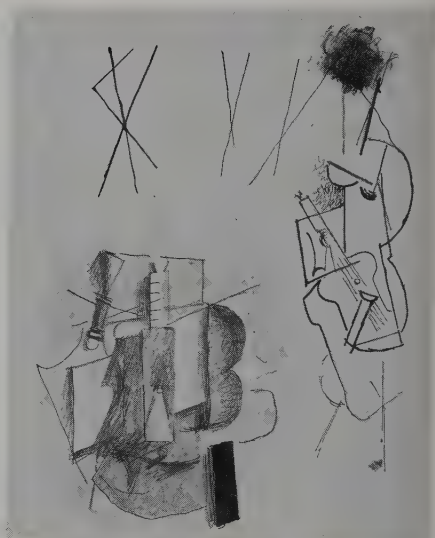


図 96 パブロ・ピカソ《ギターとバスの瓶》1913 年
パリ、国立ピカソ美術館

人間の身体を楽器に似せる新しいゲームを始めたのだ。

同様の傾向は、ピカソが一九二四年から三六年のあいだに手がけたシュルレアリスム風の素描のなかにふたたび表れている。例えば、幾何学的な立体を組み立てた構築物としての身体像は(図95)、ピカソの一九三三年の版画《自らのシュルレアリスム彫像について考察するマリ・テレーズ》の左手に登場する椅子のような人間の形態に類似している(図98⁴⁾)。アンヌ・バルダッサリは、ピカソのシュルレアリスムの作品が、「記号の同化、否定、転換、増加」という矛盾する数々の営みを通して「絵画の蜂起という戦略」により特徴づけられると主張している。だが実際には、このシュルレアリスムの特徴は、さまざまな素材との触れ合いのなから新しい表現を追求しはじめた総合的キュビスムの作品のなかにすでに認められるものであったと言ってよいだろう。

また総合的キュビスムにおける新たな関心のなかにも、次の二つの点において分析的キュビスムから継承した要素を見ることができる。第一にブラックの分析的キュビスムからの影響である。第2章で論じたように、ブラックは一九〇九年頃より、建築物や楽器、楽譜の線

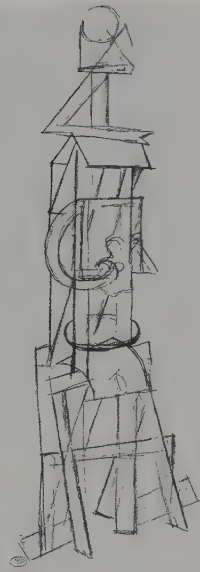


図 95 パブロ・ピカソ《ギター奏者》1912 年
パリ、国立ピカソ美術館

ム絵画の傾向を読みとっている。しかし、一九一二年以降のピカソの試みは、一九〇九年の展開とは異なっている。習作の末に生み出された完成作《テーブルの上のパンとフルーツ・コンポート》では、習作当初考えられていた《ビストロのカ・ニヴァル》という主題は完全に消されてしまっているのに対し、一九一二年以降は、完成作品においても、人物像と静物の双方のイメージがそれとわかるように描かれている。そうした二つの異なるイメージが、同じ造形言語によって表現され、

重ね合わせられているのである。例えばペペ・カメルは、椅子のような形態に身体像を重ね合わせたピカソの素描(図95)において、椅子の脚に人間の脚との類似を見出すピカソの着想を認め、「人体の解剖学のシルエットにしたがって無機的な事物をならべているのではなく、無機的な事物のモデルにしたがって人体の解剖学を再発見する」⁽¹⁷⁾試みを読みとっている。また一九一三年春以降の素描では、しばしば女性の丸みを帯びた体型に、二つの弧が垂直にならべられたヴァイオリンの輪郭が重ね合わせられていることも、カメルにより指摘されている(図96の右端のモチーフ)⁽³⁸⁾。同じようなヴァイオリンの輪郭は、一九一二年末には、パピエ・コレにおける、男性の頭部像にも認められる(図97)⁽³⁹⁾。つまりギターの形状が、人間の頭部の表現に重ね合わせられたのである。一九一二年十二月に撮影されたピカソのアトリエの壁の写真からは、こうした頭部像のパピエ・コレ作品がギターや瓶の素描、そしてダンボールや鉄などさまざまな素材で作成したギターのコンストラクションと一緒に並べられていたことがわかる⁽⁴⁰⁾。ピカソは当時、壁面にならべたさまざまな作品をながめながら三次元と二次元の表現のたわむれに目を向けつつ、

になる。分析的キュビズムの試みが、絵画の虚構性と現実の物質性、あるいは彫刻の三次元性の壁を越えて、コンストラクションとパピエ・コレというキュビズムにおけるひとつの跳躍へとつながったのである。こうしたことは、次のようなルービンの主張をさらに確かなものとすることになる。すなわち、「ピカソにとって、カラージュとコンストラクション、そしてパピエ・コレは、その前年の作品と同様、ありのままの『現実』についてのものなのである。それらは現実をイメー⁽⁴³⁾ジする、オルタナティヴな方法だったのだ」。

ここであらためて、ダイアグラムというものについて考察しなおすことで、分析的キュビズムと総合的キュビズムを結ぶひとつの重要な系譜を浮かびあがらせたい。ジョン・ベンダーとマイケル・マリナンは、二〇一〇年に出版した著書『ダイアグラムの文化』のなかで、十八世紀にディドロとダランベールにより編纂された百科全書から十九世紀の統計学、二〇世紀のステファヌ・マラルメの『賽の一振り』に至るまでの視覚文化をつらぬいているものが、ダイアグラムの使用であることを指摘している。⁽⁴⁴⁾ このダイアグラムが使用される紙面（ないしはカンヴァス）上では、イメー⁽⁴⁵⁾ジとテクスト、抽象性と具象性といった本来異質なものが出会うような新たな空間が提示される。ダイアグラムはこうした観点から見れば、異なる現実の描写方法を並置することで、それを読解しようとする者に新たな認識を与える道具として考えることができるというのである。またこの「道具」は、単に抽象的な空間を提供するだけでなく、実際に手にとることができる紙面という物質性も有している。著者らにとって、ダイアグラムとは書（描）きしるされたさまざまなレヴエルの描写の併置を可能にする装置であるばかりか、そうした図としての虚構的な再現と、地としての紙面の物質性とを二重に重ねて見せる装置でもあったのである。

こうした営みのなかに、ピカソの分析的キュビズムの身体像が位置づけられるであろうことは、すでにベンダーとマリナンの著書の最終章において示唆されている。⁽⁴⁶⁾ また、すでに本書でも示してきたように、ピカソの一九一〇年以降の分析的キュビズムの人体像は、実際に三次元的な人体を二次元的な幾何学で捉えるダイアグラムの発想から生まれたものであった。とりわけそこでは、現実の解剖学を単純化ないしは歪曲した幾何学的形態と、比率のダ



図 98 パブロ・ピカソ《自らのシュルレアリスム彫像について考察するマリー・テレーズ》1933年5月4日

に、一九一一年末以降開始されたパピエ・コレの実験の成果が加えられるようになる。ピカソは、既成の素材が持つ形態をなにかまったく別のものとして、見ることの創造性に気がつくのである。こうしてピカソは、椅子や楽器という事物の解体可能な構造を、解剖学的な部分に分解されうる人間の肉体に重ね合わせるようになる。また、抽象的なダイアグラムでありながら紙という物質に染み込んだインクでもあるような楽譜の記号や新聞紙の規則的な文字列が織りなす組成テクニカルに注目し、それらを半透明な矩形の重なりとして構想された分析的キュビズムの身体像の構成要素としたのである。

したがって第二に、ピカソの総合的キュビズムには、半透明の面のイメージを重ねて人体を表現するピカソ自身の分析的キュビズムの延長としての側面を見ることができ、分析的キュビズムにおいて、この半透明の面は潜在的現実のなかで視覚化されていたが、パピエ・コレにおいては、それらは実際の紙に置き換えられること

など、人間が設計図を描き構築した知的な産物から幾何学的な分析を進めた。一九一〇年にピカソは、このような分析の方法を、まず人物像に、次いで静物や風景画に応用した。そして一九一一年の末頃、ピカソは次のことに思い至ったのだらう。すなわち、楽器といった、人間の手により構築されたために分解可能である事物や、楽譜のような知的な幾何学的記号の配列から抽出された記号が、人物像から抽出された記号と交換可能であるならば、同じ記号を用いてそれらに二重のイメージを与えることも可能はずである。そこ

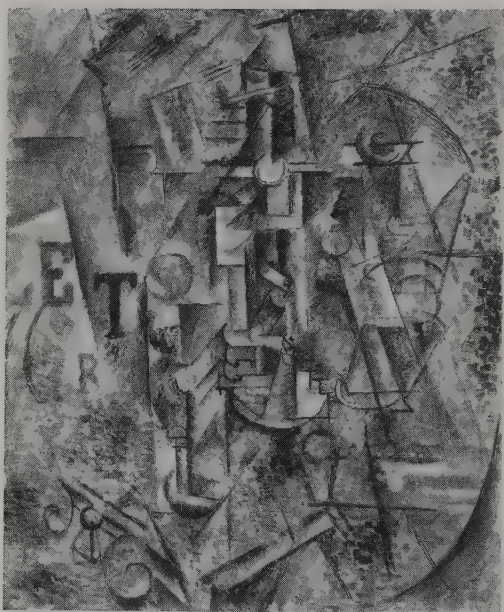


図 99 パブロ・ピカソ《ラム酒のボトルのある静物》1911 年
ニューヨーク、メトロポリタン美術館

フランソワーズ・ヴィル＝ルヴァイアンは、ピカソの作品に挿入された文字が持つこの二つの特質が、絵画空間と絵画表面の問題へとつながると指摘する。⁽⁴⁹⁾「見る」対象である文字の書かれた紙や看板の表象は、絵画空間を、現実の再現により成立する三次元的な虚構空間として位置づけるが、「読む」対象であるキュビズムの抽象的な空間に導入された記号としての文字は、絵画の二次元的な表面としての物質的な側面を強調する。まさにそれは、虚構的な表象空間とカンヴァスないしは紙の平面という物質的な素材という両義的性質を併せ持つダイアグラムの装置のなかに組みいられているのだ。

「見る」だけでなく「読む」ものとしての文字記号の導入は、身体像の読解と共通の問題系に接続する。ピカソの身体像は、とりわけ分析的キュビズム以降には、単に作品をぼんやりと眺めるだけではほとんど見えてこない。イメージを理解するためには、解剖学や比率、現実の事物の歪曲や単純化の導入によりさまざまに組み合わせられ、ダイアグラムの装置のなかで示されたその複雑な幾何学を、読み解いていかなければならない。芸術家は、変容の道に刻み込まれた鍵を拾いながら解釈を行うような、身体像の新たな「読解」を鑑賞者に課し、身体像をめぐる新たな認識へと導こうとしているのである。

このために、これまでのピカソについての研究では、キュビズムを言語活動のメタファのなか

イアグラムのように現実の形態とは無関係の幾何学という異質な幾何学が組み合わされて表現されていた。それは、異質な要素を同一平面上に並置し表現することを可能にするダイアグラムが産み出した虚構空間であると同時に、絵の具が塗られたカンヴァスの表面という物質的な対象^{オブジェ}でもある。この、つねに多義性と多重性を保つことで機能する特殊な認識のための装置こそが、平面を重ねた構築物としての身体像（二次元と三次元の往還）、実際にカンヴァスに紙を重ねて静物や人物を表現したパピエ・コレ（潜在的な現実性と触覚的な物質性の併用）、そして楽器や椅子と人間の身体のアナロジー（生物と非生物のイメージの重なり）への展開を可能にしたのだからということができるだろう。

キュビズム作品のなかの文字、言葉としてのキュビズム作品

異質なものの並置により多様な認識方法を可能にするダイアグラムの使用は、絵画空間に導入された文字の問題とも関わっている。ピエール・デクスが主張するように、「レアリスト的な要素としてではなく純粹に暗示的なしるしとしての」文字をピカソが絵画に導入したのは、一九一一年以降のことであつた。⁽⁴⁶⁾ 作品に導入されたこれらの文字は、タイトルでもなく、芸術家のサインでもない。またかならずしも本や広告に描かれた文字を模倣した表象でもない。文字はしばしば、いかなる模倣の意図からも解放された、現実から自律したタイポグラフィ⁽⁴⁷⁾として、突然抽象的な空間に導入されているのである（図99）。

とはいえピカソの作品における文字は、現実の事物の表象であることから完全に逃れていない。というのも、多くの場合、文字が印刷されたり書き込まれたりしているカードや新聞紙、楽譜、ポスター看板を再現するイメージは、完全には捨象されていないからである。ただし同時に、ピカソの作品に描かれた文字は、見る対象であると同時に読まれる対象でもあつた。⁽⁴⁸⁾ それは先行研究においてつねに読解の対象とされて、象徴的な意味を持つものと捉えられてきた。

サンの絵画も含めた芸術一般だということである。ピカソは、「古典的な芸術家」の造形言語もまた、自然の形象とは乖離した恣意的な記号として捉えている。だとすれば、ピカソのキュビズムの特殊性を理解するためには、別の方法による説明も必要なのではないだろうか。

ペペ・カメルは、恣意的な記号とのアナロジーだけではピカソのキュビズム作品を理解することはできないという点を踏まえたうえで、部分と全体の関係にもとづき言い換えを行う修辞学技法である「提喻」になぞらえた説明を試みている。⁽²⁾カメルによれば、キュビズムにとりいれられた提喻的な表現は、現実の事物を模倣した一部分によって、全体としては抽象的なイメージの表しているものを示唆する。すなわち、ある現実の事象に「似ている」部分から類推して、現実には「似ていない」全体のイメージを理解することができるのである。カメルのこうした見解の重要性は、ボアやクラウスによる総合的キュビズムのソシユル的な解釈に着想を得つつ、ピカソの作品にもまた慣習的な視覚性が導入されていることを新たに指摘した点にある。カメルの解釈は、キュビズムの作品分析をする際の観察者のまなざしを非常に明快に表現している。というのも、ピカソのイメージは、極端に歪曲されてはいても、図式化の慣習的な技法や現実の形状に由来するものであるために、丹念に分析することで、現実には「似ている」と判断できる要素をどこに残しているからである。この要素が見つかれば、あとはそれとの関係性から、別の部位の表現しているものを判断すればよい。

ただし、カメルの主張にも問題が存在する。視覚芸術においては似ていることと似ていないことの境目が曖昧であるにもかかわらず、カメルはその議論のなかで、「似ている」という感覚と「似ていない」という感覚を、すべての鑑賞者がつねに完全に共有していることを前提にしてしまっている。キュビズム作品を見慣れた者にとっては、ある幾何学的な構築物の上部に引かれた三本の水平線は、疑いなく、目と鼻の下部と口に「似ている」。しかし、この水平線は、キュビズム作品を見慣れていなければ、明らかに現実からかけ離れた表象に見えるだろう。このように、ピカソのあるイメージが提喻的たり得るのは、ある部分を「似ている」と判断できる鑑賞者にとって

で理解しようとすることも試みられてきた。カーンワイラーとクラウス、そしてイヴ・アラン・ボアは、このようなピカソの視覚言語を、ソシュールの意味論を用いながら解釈しようとしている。彼らによれば、イメージを再現的でない言語で置き換えることで、ピカソは、恣意的な記号としてのイメージを実現した。⁽¹⁰⁾ こうした発想は、ピカソ自身の芸術理解にしたがうものだったと言える。ピカソは一九四五年のインタビュのなかで、自然と芸術の関係を「統語法」や「記号」という言葉を用いて次のように説明している。

自然と絵画とはまったく別物だ。絵画は自然の等価物だ。自然から私たちが得るイメージ、それを私たちは画家たちから得ている。私たちは彼らなしではそれを知覚することができない。ひとびとはたいいてい、古典的な芸術家たち、十七世紀の画家たち、プッサンが与える自然の複製で満足している。そうした画家たちが与えるイメージは、本当の自然として受けいれられているのだが、それは、彼らの統語法がともよく定着しているからだ。だが、自然のこうしたイメージが、ほかの時代につくり出されたほかのイメージよりも真実であるなどという証を私たちは持っていない。本当のことを言うと、それらは記号でしかない。ひとびとは、ある記号が木を、ほかの記号が家を、男性を、女性を表象するのだという意見を一致させたのだ。それはまるで言語において、「男」という言葉が私たちの心のなかに男のイメージを想起させ、「家」という言葉が家を想起させるのと同じようなものだ。それはあらゆる言語においても同じであるのだが、一方で言語ごとに単語は異なっている。それは定着した慣習なのであり、ひとびとはこうした記号の使用により伝達するのだ。⁽¹¹⁾

例えば「家」というイメージは、フランス語であれば「Maison」、スペイン語であれば「Casa」という異なる単語によって、それぞれの言語の話者に想起される。ある言葉とそれが指し示す現実の対象の関係を成り立たせるものが、両者の形態の類似ではなく恣意的なものであることが、ここでピカソ自身によって明確に説明されている。ところで、ここで注意しなければならないのは、ここで語られているものがキュビズムではなく、ニコラ・プ

物の構造を重ね合わせるこの時期のピカソの試みは、まさに自然と芸術、自然と想像力が、ときに自律しながら発展し複雑に交差するダイナミックな関係性を持ち得ることを、示すものであったのだ。

前衛芸術の造形における「メタファー」と「アナロジー」

ピカソが一九一一年から一三年のあいだにとり組んでいたような、異質な事象のあいだに関係性を築くことで新たな現実を芸術作品のなかに示そうとする試みは、実のところ、二〇世紀の前衛芸術家が共通して注目するひとつの重要な手段であった。こうした手法を、芸術家や批評家はしばしば、「メタファー」ないしは「アナロジー」と呼んだ。ここでは、そうした言説の事例を概観したうえで、ピカソのアナロジーの試みについて別の角度から考えてみたい。

一九〇三年十月、雑誌『ロクシダン』に発表した論考「ポール・ゴーガンの影響」のなかで、モーリス・ドニは次のように主張している。

もし仮に私たちに見えるとおり、この木を朱色で塗ることが許されるのであれば、それらを誇張することで詩人たちのメタファーを正当化するような諸々の印象を造形的に表現しようではないか。美しい肩の曲線の歪曲までも肯定し、肌の色の真珠のような白さを誇張し、枝に左右対称の固さを与えて、どんな風にも揺れないようにするのだ。

ドニはここで、自然の事物のある特徴的な形態や色彩を造形言語により誇張して表現することを、詩におけるメタファーに喩えている。それは、自然の事物と人工的な線や色とのあいだに関係をうち立て、新たな現実としての造形作品を生み出す行為にはかならない。このあとに記されているように、ドニは、ルーヴル美術館の巨匠たちやルーベンス、ヴェロネーゼ、そしてゴーガンの作品に認められるような歪曲された形態や誇張された色のなかに、

のみなのである。つまり、キュビズムの作品は、ある限られた条件下でしか、カームルの定義するような「提喻的」なイメージになり得ないのだ。そもそも、キュビズムの目的は、「似ていない」イメージを「似ている」ものとして見る者に差し出し、同時に「似ている」ものが実はすべて「嘘」であると伝えることで、鑑賞者の慣習的な芸術作品の見方を変えることだった。したがって、あるものに絶対的に「似ている」イメージがなければ成立しないこの提喻とのアナロジーは、キュビズムをよく知りぬいた者にとっては直観的に身近なものではあっても、キュビズムの一般的な構造の認識にはかならずしもつながらない。

こうしたことを考えるならば、キュビズムの視覚言語の構造を理解するために比較対象として有効であるのは、記号論や修辭学よりも、生物学のモデルであるように思われる。フランスの科学哲学者ジョルジュ・カンギレムは、生物学で用いられるモデルが「有機的な構造と機能を、すでにより親しみのある形態およびメカニズムへと還元すること」により形成されてきたと指摘する。分析的キュビズムから総合的キュビズムをつらぬくピカソの関心もまた、現実の構造から「親しみのある形態およびメカニズム」をさまざまなかたちで抽出し、ダイアグラムへと至る還元的作用を発見することであった。例えば、先に示したピカソの作品(図95)は、椅子の座部を支える四本の棒を「脚」と呼ぶ慣習的な比喻を逆に用いて、人間の肉体を部分に解体しながら幾何学に還元し、椅子という「親しみのある形態」として表現するものであった。キュビズム期のピカソにとって重要であったのは、あらゆる芸術様式が恣意的な記号であることを前提としながらも、自然と芸術とのあいだの関係の複雑な状態について見る者に考えさせ認識させるようなイメージを生み出すことであつたと言えるだろう。

ピカソは、一九一二年夏にカダクセスで使用していた素描帖に、「自然と私たちの想像力とのあいだの均衡を見つけること」という言葉を残している。この言葉が端的に表しているのは、自然と想像力の産物を、それぞれ自律した体系を持つ点で等価なものとして扱うことの重要性である。ただし両者のあいだの「均衡」を見つけるためには、そうした異なる体系が交差するような地平を探らなければならない。「現実の構造」に幾何学や別の現実の事

なる支配者なのだ」と主張する。さらに一九一三年の宣言では、「かけ離れていて明らかに反対のもの同士の新しいアナロジーを発見することでそれらのものをより身近なものとして評価する」ことを主張し、そうしたものの同士の関係性を「凝縮したメタファー」こそが「物質の本質そのもののなかに私たちを導く」ような「無線想像力、自由語」なのだ⁽³⁸⁾と説明する。

続いて、マリネットの影響のもと、既成のカテゴリーを超えたイメージの関係性の連鎖によって、まったく新しい第三のイメージ、形態、色彩を導き出そうとする試みを推し進めた理論が登場する。ここでは未来派の芸術家セヴェリーニに注目したい。彼は「ダイナミズムにおける造形的アナロジー」と題された手記を一九一三年頃執筆しており、そこで、生物と事物のアナロジーが「現実」の枠組みをひろげる可能性を持つことを指摘する。

生物と物質は対等の資格で普遍的な運動に参加しているのだから、現実が私たちに同時に想起させる記憶、類似性や対照性とまさに連続している解放的な作用と切り離された現実など、考えることは不可能なのだ。

この記憶、類似性や対照性は、それだけで十分アナロジックな諸現実や性質上の連続性なのであり、問題となる現実の、全体的で普遍的な作用へと私たちの感覚を導いてくれる。[……]

特定の形態と色彩が騒音、音、臭い、光、熱、速度などの感覚を表現するように、例えば一隻の大西洋横断船という現実に関連する事物が、造形的アナロジーによって、きわめてはなれた現実、すなわちギャラリー・ラファイエットによって私たちが想起するのと同じ感覚を表現することもできるのだ⁽³⁹⁾。

このように、単に異なるイメージを並置するだけでなく、より「普遍的な運動」の知覚を可能にする、弁証法的な営みは、純粹に造形的な実践にも応用されることになる。彼は同じ文章で、次のように、ミシェル・ウジェーヌ・シュヴールの「同時対比」の理論のなかに詩的な作用があると主張する。

このメタファア的作用を見出す。おそらくこうしたドニの観点に少なからず影響を受け、キュビズムの画家アンドレ・ロートは、一九二〇年に執筆した論考「セザンヌの教え」のなかで、詩人アルチュール・ランボーと画家セザンヌに共通する要素として、「新たなヒエラルキー、支えにするための感情と伝搬するためのメタファアを持つ選り好みのシステム」⁽⁶⁾に言及することになる。このことは本書第7章であらためてとりあげる。

未来派の芸術家たちが着目する「アナロジ」の機能もまた、類似にとどまらず、二つの事象の出会いから類似性を逸脱するイメージを導き出そうとするものであった。一九一二年に発表された『未来派文学の技術的マニフェスト』の第七条で、フィリップ・トンマーズ・マリネッティは、「写真」に喩えられるような「直接的なアナロジ」を放棄し、「アナロジの階調」をよりいっそう拡大することで、「きわめて遠いにもかかわらずますます深くなる関係性」を詩のなかに表現することを奨励する。続けて彼は次のように主張する。

アナロジとは、かけ離れて明らかに異なっており敵対する物同士を近づける大いなる愛にほかならない。多
彩色で多声的、多形的な、このオーケストラのような様式が物質の生命を包括するのは、きわめて広大なアナ
ロジのおかげなのだ。[……]

「……」イメージは、いろいろな関係性をもつと含むようになればなるほど、ますます啞然とさせるような力を
持続するようになる。「……」だから言語のなかでも紋切り型のイメージ、生彩を欠いたメタファアを含む言
語、すなわちそのほとんどすべてを捨て去らなければならないのだ。⁽⁷⁾

「オーケストラのような様式が物質の生命を包括する」という表現が意味しているのは、さまざまな具体的なもの
のイメージの結びつきによって想起されるものが、高次の抽象的な概念ではなく、物質的な世界に根付いた生命
であるということだ。事実彼は、同じ宣言の第八条で、諸々のイメージのあいだに高次なものと低次なものを区別
するようなカテゴリーを設けることを拒んだ後に、「アナロジックな様式はあらゆる物質とその内的な生命の完全

同時性」から「アナロジー」への移行とは、異なるものを視覚的に総合してひとつの対象にする方法から、異なるものの視覚的な相違を残したまま一方のイメージを他方のイメージに投影させ、そこから共通する潜在的な機能ないしは構造を類推する方法への移行であると理解することができる。

ところで、異なるイメージや色、かたちのあいだに関係をうち立てることで、新しいひとつの造形を創造する営みを「造形的メタファー」と呼ぶ例も存在する。美術批評家モーリス・レイナルは、一九二三年に発表した論考「ファン・グリスと造形的メタファー」のなかで、「まったく異なる諸相のもとにある造形的な感性の状態すべてを表現する」ために、「アナロジー、すなわち不十分な語彙を補うために必要とされる接近に依拠する」ことを「造形的メタファー」という言葉で表現している。⁽⁶⁵⁾レイナルの用いる「メタファー」という語は、形態的な類似を意味するものではなく、再現的でない方法で現実の対象を暗示する方法を意味している点で、前述の例ではアインシュタインよりもドニの用法に近い。レイナルは、「造形的メタファー」から「純粋な想像力」が生まれるとする。なぜならば「単純な比較と異なり、メタファーは比較するだけではなく、いくつかの対象のあいだの関連から、おのれを条件づける諸要素の血縁に結びつけられてはいても固有の存在を授けられた、本質的に新しいひとつのオブジェをとり出す」からである。とりわけレイナルは、グリスの作品において、ある特定の事物のイメージからその事物とは別の事物のイメージが生み出される様子を次のように描写する。

ギターの譜線ないしは楽譜の弦、印刷された線の波、ブドウの葉のボルトないしはギターの棹のブドウの房。ファン・グリスは、ひとびとが知っている想像力によって、こうした、諸関係の抒情的な科学を^{リリスム}発展させたにほかならない。芸術家が最良のテンポで制作するためにつくる造形的な諸観念の組み合わせから、この科学は生まれる。すでに存在していて巨匠たちによって認められた正当な方法ではあるのだが、ファン・グリスは、それを与えられて、より純粋な形態の抒情という結果へと発展させ推し進めたのである。⁽⁶⁶⁾

二つの異なる現実の類比ないしは対比をとおしてひとつの現実にたどり着くこと、それは詩に特有の方法である。同じように私たちは二つの補色により隠された第三の色彩を得るのである。⁽⁶⁾

ここでドニからセヴェリーニへと至る過程を整理してみよう。象徴主義の文学運動と深く関わっていたドニは、現実を再現的に模倣するのではなく、比喩を用いることでそれを暗示する詩的な作用を、自然を歪曲したり誇張したりする造形言語の理論にとりいれようとした。マリネッティは、今度は詩のなかに、より自由な想像力にもとづく新しい「アナロジー」を導入することで、使い古されたメタファーを一掃することを提案した。ドニにおける詩的想像力に着想を得て現実から自律した造形を実現する試みと、マリネッティにおける詩的想像力そのものの刷新の試みから出発しながら、セヴェリーニは、色彩からモチーフの描写方法に至るまで、さまざまな次元で現実から自律した造形作品の必要性を主張することになった。ただしセヴェリーニは、観念的な世界をあえて目指さず物質的な世界にとどまろうとするマリネッティとは反対に、かけ離れたものの関連を正当化することができるような「普遍的な運動」の存在を前提にした。

こうした流れを理解したうえでこそ、一九二九年に雑誌『ドキュマン』に発表された、カール・アインシュタインの論文「アンドレ・マッソン——民俗学的研究」の最後の一説を理解することができる。アインシュタインは、「光学的な同時性」から「アナロジー」へと移行する傾向が、シュルレアリスムの画家マッソンの作品に認められると指摘する。⁽⁷⁾「光学的な同時性」とは、セヴェリーニ的な方法で解釈された同時対比の理論、つまり相反する色や形態をひとつの造形に結びつけることを意味していると考えられる。また、ここでの「アナロジー」は、ならべられた二つのイメージを類似物として扱う「メタファー」とは異なり、かけ離れた二つのイメージを、相違点を残したまま関連づける作用として語られている。⁽⁸⁾アインシュタインはこの語を「投影」という言葉で置き換えながら、「相反する形態が同じひとつの機能に結びつくことを可能にする」ものとして説明する。すなわち、「光学的な

それでは、ピカソのキュビズム作品における、異質なもののあいだにうち立てられた関係性に関してはどうのように捉えればよいだろうか。ピカソが分析的キュビズムでつくり出したダイアグラムの空間は、あるひとつの文字を見ることも可能だが読むことも可能にするような、あるいはあるひとつのかたちを異なる二つのイメージに結びつけることができるような視覚装置であった。そこでは、現実の事物が抽象的な記号により置き換えられることで現実からは離れた形式に移行していく。この点でドニの主張した「メタファー」の作用が存在する。またひとつの視覚的記号ないしは文字から喚起される異なる二つのイメージが出会い連鎖する場でもある。この点で、ピカソが異なる現実のイメージを扱う作法はマリネッティの主張する「アナロジー」に似通っている。しかしこの二つのイメージは、決して現実におけるイメージを完全に消し去ってしまったりはしない。例えば椅子や楽器と女性の身体が融合した作品のなかで、ピカソは椅子や楽器の形態と女性の身体の双方のイメージを読みとる手がかりを作品のなかに残そうとする。それはセヴェリーニやレイナル、グリスの提示する弁証法的な総合の作用とは異なり、「ひとつの現実」や「第三の対象」にたどり着くことがない。ピカソは、さまざまなタイプの記号を攪拌させ、つねに複数の現実を示すなかで、ひとつの現実が複数の方法で表現されうることを、あるかたちや色が意味するものが複数の現実でありうることを、そして表現と現実との関係性がつねに作品を「見る」という体験のなかで動的に変化するのだということを、鑑賞者と共有しようとしているのである。

この意味では、ピカソのキュビズムの試みをもっともよく言い表しているのは、アインシュタインが『ドキュマン』誌の論文でマッソンの作品を説明するために用いた「投影」という言葉だろう。ピカソは、椅子と肉体という「相反する形態」のイメージのあいだに関連性をうち立て、肉体のイメージに椅子のイメージを「投影」し、それら二つのイメージがともに解体可能な「同じひとつの機能に結びつく」ものであることを示した。それは、「何に見えるだろうか」という問いによって鑑賞者に仕掛けられた謎かけのゲームであると同時に、「あるかたちをあるイメージとして見ると、どのような現実が見えてくるのか」という新たな問いを投げかける機会を、作品に向かい

レイナルは、ギリスのメタファーが「徹底的に造形的なものであるためによりいっそう正当なものである」とする。例えば「ギターの穴とグラスの口のあいだの異種同形のつながり」では、「造形的に等しい対象のあいだの関係が問題となる」。レイナルは、この作用を転化表現カタクレイズという修辞学の技法と結びつける。レイナルによればこの技法は「新しい対象に名前をつけるためによく知られた言葉を選ぶ」ものであり、「一葉の紙片、テーブルの脚、風車の翼」といった表現により「創意に富む精神が二つの異なる対象から必要な典拠をとりいれ、そこから第三の対象を構築する」際に利用される手段である。⁽⁶⁶⁾一九三五年にボザール画廊で開催された展覧会『キュビズムの創造者たち』のカタログで、レイナルはあらためてこの「造形的レアリスム」ないしは「転化表現」を「化学者が二つの単体を組み合わせてひとつの新しい対象を生み出す」行為に喩えている。⁽⁶⁷⁾

こうした見解は、ギリスも承認し批評家と共有していたものと考えられる。レイナルが一九二三年の論文を発表した翌年、ギリスは『トランスアトランティック・レビュー』に「絵画の可能性」という論考を掲載し、次のように述べている。

どんな建築でも総合的であるように、タブローとは総合サンテーズなのだ。美学は絵画的世界を分析し、私たちは諸要素を提供してきた。明らかに、こうした要素がタブローを構成する抽象的な要素にとって代わりながら具象化するのである。それはあたかも、水素と酸素の単体へとH₂Oの形態を置換してから水という合成サンテーズを得るのに似ている。⁽⁶⁸⁾

この論考におけるギリスの主張は、前述のレイナルの見解よりもいっそう複雑である。ギリスは現実の事物から出発するのではなく、それを構成するような諸要素、抽象的な要素へと分解したうえで、そこからあらためて現実の対象に相当するイメージを絵画的な「総合」として実現するのだと主張する。単に現実を幾何学的に分析するだけでなく、この幾何学から新たな現実をつくり出すことこそが、ギリスの絵画の実践の根底にあったのである。



図 102 パブロ・ピカソ《男性像》1914
年 ピカソ財団



図 101 パブロ・ピカソ《腕を組んで座る男》1914年 ピカソ財団

ら古典的な肉体美の表現へと「回帰」したかのように見られることもできる。しかし実際に彼が「回帰」したのは、古典的な肉体美をキュビズム的に再解釈しようとした際に彼自身が産み出した方法であった。最初の素描における、首から肩にかけての解剖学的構造の描写、長くひき伸ばされた上半身の表現は、すでに第2章でも論じた一九〇九年のオルタ・デ・エプロでの素描を想起させるものである。また二枚目の素描では、比較的再現的に表された部位と、幾何学的に図式化された部位が、同一平面上に並置され、同じひとつの肉体を構成している。彼が分析的キュビズムおよび総合的キュビズムをとおして行ってきた実験が、ここで繰り返されているのだ。

また、肘をつく男性像を描いた一連の素描は、抽象と歪曲された具象的表現を並置する点で、同様の傾向を示している(図103~108)。ペペ・カームルはこの一連の素描について詳細な分析を行っている^④。このメランコリックなポーズは、一九一四年の《画家とモデル》に至るまで、セザンヌが一八九〇年代に描いていた《カード遊びをする人》のシリーズに着想を得たものであると考えられている。だがここで注目したいのは、過去の画家からの影響よりもむしろ、ピカソ自身の様式探求についてである。カームルはもっぱら、抽象と具象のあいだを往還する右腕の表現の変化に注目しているが、一九〇九年の素描を想起させるひき伸ばされた上半身(図103)や、一九一二年の素描を

式で素描や油彩を描いていることから、数多くある作品群のなかでもピカソの古典回帰を告げる作品として重要な位置を与えられてきた。

ただしこのときピカソは、突然再現的な傾向へと戻ったのではなく、徐々にこれまでとは違うかたちで描写した現実の表現を導入しはじめたのだと言える。例えば一九一四年夏にアヴィニオンで描いたと考えられる二枚の男性像をくらべてみよう(図101、102)。どちらも比較的回現性を持った表現で描かれており、一見難解なキュビスムか



図 100 パブロ・ピカソ《画家とモデル》1914年 パリ、国立ピカソ美術館

合うひとびとに与えるような仕掛けでもあったのだ。

ピカソにおける古典主義の予見

このようなゲームがピカソの晩年に至るまで続けられた一方で、一九一四年になると、並行して再現的なイメージに回帰する傾向もまた認められるようになることが、これまでの研究では指摘されている。例えば、一九一四年秋にピカソが描いた《画家とモデル》(図100)はその典型的な例である。塗り残しの部分があるこの油彩画は、芸術家の死後彼のアトリエで発見されるまで、人目に触れることなく放置されていた。このために、この作品が未完成なのか完成なのか私たちは最終的に知ることができない。いずれにせよ、これ以降ピカソが再現的な様

と具象的な顔の表現の組み合わせを特徴とする《髭を生やしたギター奏者》(図107)に至るまで、きわめて様式的にかけ離れた表現が、ほぼ同時期に、同じモチーフをめぐる生み出されていくことになるのである。一九一四年に繰り返し描かれたこのヴァリエーションのもっとも極端な例のひとつとして挙げられるのは、新聞を読む男性の素描である(図108)。ここでは男の胴体は新聞紙で表現されており、まるでパピエ・コレのための素描のようである。また一九一五年から一六年にかけて、こうした一連の素描から展開した抽象的な男性坐像が繰り返し描かれることになる。例えばメトロポリタン美術館に所蔵されている水彩画《座る男》では、実験的に組み立てられた幾何学的な形態は、さまざまな色に彩られ、点描風の模様が描き込まれている(図109)。男の左手には淡い緑色に白や黒、紅の線が散らされた大理石模様が描かれている。ここでは、《少女の肖像》(図85)で試みられていたような色彩の使用および点描技法のパロディ的な導入が、素描を繰り返すことで得られた構成的な形態と組み合わせられているのである。

一九一四年の《画家のアトリエ》もまた、こうしたさまざまなヴァリエーションの模索の末に選択された表現だと言える。これ以降ピカソが描く、比較的再現的な様式は、古典への回帰、ないしはピカソの「新古典主義」と呼ばれている。ピカソの古典主義は、古典古代の作品を模倣するのではなく独特の仕方で解釈するものである。このためにピエール・デクスは、大戦前期の「キュビズムの古典主義」作品に関して、ピカソの古典主義と一般的な古典主義を区別するべきだと主張する⁽⁷⁶⁾。

そもそもピカソは、こうした古典への関心、再現的な表現への関心そのものを、キュビズムの誕生以前も、またキュビズムが発展していくなかでも、継続して抱いていた。とりわけピカソが「ディオニュソスの古典主義」ないしは「ニーチェ的古典主義」にもとづく制作にキュビズム以前からとり組んでいたことは、これまでに指摘されているとおりである⁽⁷⁷⁾。そうであるとするならば、一九一四年以降の「古典的」とされる素描は、それ以前のものとどう異なっているのだろうか。

想起させる階段状の肩(図104)、一九一一年以降の素描に登場するものと似た、透明の平面により身体が切断され
 るという着想(図105)などは、まさしく彼がダイアグラムとしての平面において過去に編み出したさまざまな視覚
 上の仕掛けを応用したものである。現実の事物と、既存の視覚的実験の試みを往還するこうした営みのなかでこ
 そ、「アングル風」ないしは「セザンヌ風」としばしば言われる男性像(図106)から、曲線的に抽象化された身体



図104 パブロ・ピカソ《テーブルで
 頬杖をつく男》1914年

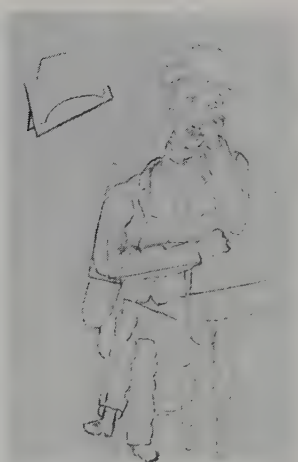


図103 パブロ・ピカソ《テーブルで
 頬杖をつく男》1914年 ピカソ財団



図105 パブロ・ピカソ《テーブルに寄りか
 かりカード遊びをする人》1914年 ニュー
 ヨーク、メトロポリタン美術館

「画商カーンワイラーは、すでに一九一四年の春には、座る男を描いた二枚の古典主義的な素描をピカソに見せられたと回想している。一九一四年までのキュビズムの作品はブラックら友人たちとの共同作業として生み出されたものだ」と当時しばしばカーンワイラーに語っていたピカソは、第一次世界大戦以降、アポリネールやブラックといった仲間が前線に動員され孤独に陥っていた。カーンワイラーは、このとき「ピカソが非常に大きな不安に陥ったのに違いなく、そうしてこのときこの変化が彼に訪れたのだ」と考察する。⁽²⁾だがここで同時に、ピカソは「いずれにせよ、前よりはよいだろう」とも言っている。カーンワイラー自身は、この言葉を独自に解釈し、「かつての古典主義的素描、あるいはこう言ってよければ自然主義的な素描よりはよい」という意味に受けとっている。⁽³⁾

かつてピカソがとり組んだ「古典主義的素描」とは、古代ローマの彫刻《スピナリオ》に影響を受けた一九〇七年初頭の油彩画(図29)、古代ローマの彫刻《瀕死の漁師》に影響を受けた一九〇六年末の一連の素描《ジョゼフ・フォンテーヌヴィラの肖像》、ミケランジェロの《瀕死の奴隸》を想起させる片腕をあげるポーズを描いた分析的キュビズム期の女性肖像画《花をくわえた肘掛け椅子に座る女》(Mnam. Inv AM 4391 p.)といったものだろう。ただし、これらはそうした過去の作品に表現された人物の姿態に学んでいるのであり、古典的作品の綿密な模写は追求されていない。

これに対し、一九一四年以降の「アングル風」と呼ばれる素描の数々は、十九世紀の巨匠の作品に描かれた女性の姿勢を真似るものではなく、むしろその素描の方法を真似るものであった点で、それまでの「古典主義的素描」とは異なっている。そこで、一九一四年以降の「古典主義」的な傾向の特殊性について理解するためには、ピカソがアングルをとおして学びなおした描出法が、実際にどのように用いられていくのかについて考えなければならぬ。

一九一四年以降のピカソの一連のヴァリエーションのなかで新たに浮上してくるのは、現実を捉えるさまざまな方法のひとつとしてふたたび芸術家の関心の対象となった自然の素朴な模倣が、分析的キュビズムと総合的キュビ

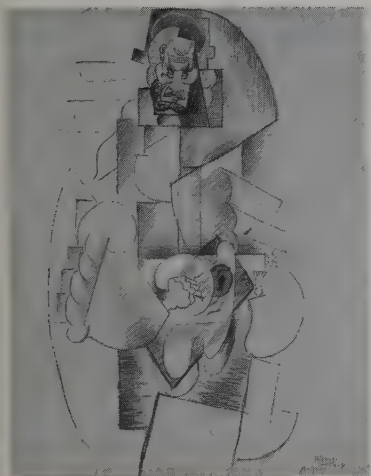


図 107 パブロ・ピカソ《髭を生やしたギター奏者》1914年 ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図 106 パブロ・ピカソ《テーブルでパイプを吸う髭面の男》1914年 パリ、国立ピカソ美術館

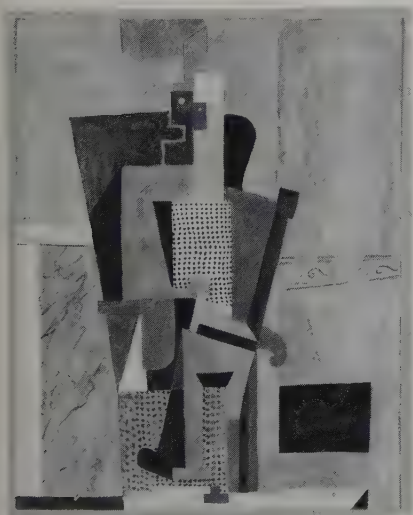


図 109 パブロ・ピカソ《座る男》1915~16年 ニューヨーク、メトロポリタン美術館



図 108 パブロ・ピカソ《新聞を読む男》1914年 パリ、国立ピカソ美術館

3 「キュビスム文学」と挿絵本

キュビスムの挿絵

前節で触れたように、キュビスムをめぐる言説においては、文学や言語的な構造とのアナロジーのなかで作品を理解しようとする傾向が認められた。では、実際にキュビスムの芸術家たちはどのようなかたちで同時代の文学と関わっていたのだろうか。このことを考えるためのひとつの素材として、この節では、イメーじと文学との関係を体現したキュビスムの挿絵本に注目してみたい。一九一〇年代のキュビストの挿絵本は二つの時期、すなわち、キュビスムの挿絵本制作がもっぱら編集者に企画運営されていた、キュビスムの挿絵の黎明期とも言うべき第一次世界大戦前と、作家本人が挿絵本の企画、制作に積極的に関わるようになり、キュビスムの挿絵が流行しはじめた一九一七年以降に区分される。なかでも前期にキュビスムの挿絵本の基礎を形成したマックス・ジャコブの著書および後期に文学とキュビスムの関係性を定着させたピエール・ルヴェルディの著書は、文学と絵画が交差する視座に立つて時代を論じる際の非常に重要な指標とみなすことができる。

キュビスムの画家による挿絵制作の例は一九一〇年前後にもいくつか見出すことができるものの、実際にはじめて挿絵画にキュビスムが導入されたのは、この章の冒頭で触れた、ピカソの版画とともに出版されたジャコブの二冊の著作、『聖マトレル』(一九一二年)と『イエルサレム包圍』(一九一四年)であった。⁽²³⁾

ジャコブの二冊の挿絵と同時代に、ピカソのほかにもドランやグレーズといったキュビスムの画家たちが文学作品に挿絵を提供しているが、木版で制作された彼らの挿絵は、むしろナビ派やフォヴィスムといったそれ以前の木版画流行の動向に属するものであったために、厳密にはキュビスムの挿絵とみなすことはできない。実際、このような手法がもたらす作品の質感は彼らの作品を特徴づける表現的で感情豊かな線描に非常に適したものであった。

スムの双方と、以前よりも頻繁に交差するようになる傾向である。おそらくこの時期、ピカソの関心は、現実の対象をどのように認識し再構築できるのかというそれまでの問題から、キュビスム的に描出された現実とアカデミックな方法で描出された現実とを比較検討しようとする段階にうつったのだと考えられる。実際に、「いずれにせよ、前よりはよいだろう」というピカソ自身の言葉のなかには、彼がアカデミックな描出法に向けはじめた関心が単なる懐古的なものではなかったことが表れている。

それは、彼自身がとり組んでいたキュビスムの実験に揺さぶりをかけるものであり、そのことでこの芸術家に葛藤をもたらしすものでもあっただろう。マイケル・フィッツジェラルドは、『画家とモデル』に描かれた芸術家の、頬を手に乗せ肩肘をつくメランコリックな姿勢が、新様式への画家の「とまどい」を表しているものであると解釈する。実際、半ば塗りかけの、一見再現的に見えるが上半身が長くひき伸ばされた女性モデルを眺めながら考え込んでいる画家の姿には、アカデミックな手法をとりいれつつさらなる段階へと踏み込む方法について、苦心しながら熟考するピカソの姿が重ねられていると考えることができる。

このように、異なる様式を行き来し、決して自らにとつての「真実」が何であるのかを語らず、ときに苦悩しつつときにユーモアを交えながらひとびとに普遍的な「真実」なるものへの懐疑を抱かせるピカソの試みは、キュビスムにおいても、またそれに続くアカデミックな作風においても同様に、あらゆる芸術作品を「嘘」として定義しながら、現実と芸術作品の関係について鑑賞者とともに考察しようとするものだったと言うことができる。

ル・マトレルの過去の愛人レオニー嬢であるとみなされてきた。⁽⁷⁹⁾ 本文第一章第二節、「レオニー嬢」に挿入されている最初の版画(図110)が、このヒロインの肖像であることは、その配置からまず疑いない。他方、人物像を描いたもうひとつの挿絵(図112)に関しては、同一の銅板の裏側に描きこまれた風景画のなかに「聖マトレル、レオ



図 111 パブロ・ピカソ《テーブル》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵



図 110 パブロ・ピカソ《レオニー嬢》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵



図 113 パブロ・ピカソ《修道院》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵

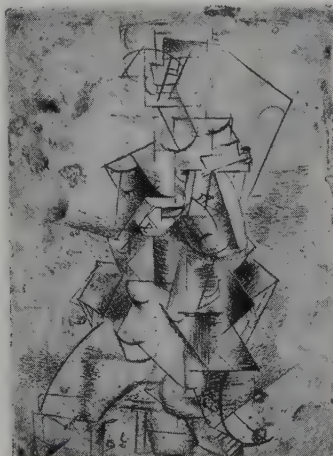


図 112 パブロ・ピカソ《長椅子に座ったレオニー嬢》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵

アポリネールの『腐っていく魔術師』（一九〇九年）に挿入されたドランの木版挿絵、ロジェ・アラールの『愛の牧草地』（一九一一年）に挿入されたグレーズの木版挿絵、そのいずれにおいても、太い輪郭線と力強くときに裝飾的な描線は、描かれた対象の触感を表現するものであった。⁽⁷⁶⁾

これとは対照的に、エッチングとドライポイントによって制作されたピカソによる『聖マトレル』と『イェルサレム包囲』の挿絵においては、表現主義的な要素は認められない。銅版の上に几帳面に刻まれたすべての描線は、幾何学的で理知的な操作に依拠したピカソの新たな造形を堅牢なものにしている（図110～116）。ここでは明らかに表現主義との様式的断絶を認めることができる。

ピカソによる『聖マトレル』の挿絵

ピカソによる初のキュビズムの挿絵はそれまでの挿絵本において慣習とされたテキストとイメージのあいだの関係を放棄した革新的なものであった。『聖マトレル』に挿入された四枚の版画、『レオニー嬢』（図110）、《テーブル》（図111）、《長椅子に座ったレオニー嬢》（図112）、《修道院》（図113）は、カダケス滞在中の一九一〇年八月から制作されはじめ、同年秋にパリに戻った後に完成されたものである。この章の冒頭で触れたように、対象を幾何学的に細分化する分析的キュビズムの様式で描かれたこれらのイメージは、ジャコブの難解な物語作品の只中に挿入されているが、テキストに対していかなる説明的要素をも有していない。⁽⁷⁷⁾ また上述した挿絵のタイトルは一九三三年に出版されたベルナル・ガイザー編集のピカソの版画作品のカタログ・レゾネに掲載されていたものであり、一九一一年に出版されたジャコブの著作のなかではいずれの挿絵にもタイトルや説明書きが併記されていないために、読者にとって挿入されたイメージの主題の判別はよりいっそう困難なものとなる。⁽⁷⁸⁾

ただし、これらの非写實的な挿絵は、少なくともその主題設定においてジャコブのテキストの物語を意識したものであった。女性を描いた二枚の挿絵は、これまでカタログ・レゾネの表記にしたがい、物語の主人公ヴィクトー

装飾的であつたりする一般的な挿絵の役割とは異なり、ピカソの手による挿絵の主題は、ジャコブの紡ぎだした物語によつて説明、あるいは暗示される。この場合、ジャコブのテキストはあたかも難解な挿絵の主題を示唆するための長大な解説文^{レジャード}として機能している。テキストにインスピレーションを得ながら独自の表現を追求する自由を与えられた当のピカソにとつて、挿絵本もまた、絵画作品同様に、造形的実験に身を投じられる場であることに変わりなかったのである。



図 114 パブロ・ピカソ《ギターを持つ裸婦》1913年。マックス・ジャコブ『イエルサレム包圍』(1914年)の挿絵



図 115 パブロ・ピカソ《女性像》1913年。マックス・ジャコブ『イエルサレム包圍』(1914年)の挿絵

ジャコブによる戯曲『イエルサレム包圍』は、聖マトレル三部作のうち三番目に出版されたものである。そこにはピカソの三枚の挿絵が挿入されているが、それらは以前にもましてジャコブのテキストから独立した地位を獲得している。最初のエッチングには、丸みを帯びた豊かな乳房を有した明らかに女性と判別できる人物像が描かれている(図114)。女性の輪郭は、二つの円弧を垂直にならべたギターの輪郭と重ねられている。ここで描かれたモチーフが女性像であるとかろうじて把握できるのは、平面的な表現に唐突に導入された女性の乳房や片目といった再現的要素である。本文最後の挿絵の方は、ガイザーによつて『女性像』と題されているものの、女性と判別できる手がかりをイメージそのもののなかに見出すことはできない(図115)。さらにこの二枚の挿絵は、テキストと主題的にまったく無関係に挿入されている。この

ニー嬢」と刻まれていることから、これまで最初のものと同様にレオニー嬢を描いたものであると考えられてきたが、しかしこの挿絵が「精霊たちの舞踏会」と題された本文第二章第二節に配置されており、そのなかでマトレルがヴィーナスの精霊とことのほか親密な会話を交わすことを考慮すれば、少なくとも読書という体験のなかでは、描かれた女性像はヴィーナスを象つたものとして理解されるだろう。このように読者は、挿絵のテキスト中の配置からその主題をかううじて判別することになる。むしろそれなしでは、この非物語的で非写実的な挿絵をまったく理解することができないとも言える。

そのほかの二点、《テーブル》(図11)と《修道院》(図13)に関しては、キュビズムの様式を示しているものの、多くのモチーフを判別することができ、また物語の筋との関連も比較的容易に理解することができる。前者の版面においては、ひき出しに差し込まれた鍵、テーブルの端、その下に垂直に伸びるテーブルの足、左上に描かれた長方形のグラス、これらすべてのモチーフが、この版面の挿入されている本文第一章第五節の「至極整頓された食堂」の場面を再現したものであることは明らかだ。また後者の版面の主題が修道院を描いたものであることは、この本の編集者を務めたカーンワイラーが、当時ピカソの作品の収集家であつたチェコ人ヴィチェンク・クラマーシュに宛てた一九一一年二月一日付の手紙のなかで明らかにしている。彼はクラマーシュが予約購入したこの挿絵本の四番目の版画が「壁に囲まれた修道院の庭」であること、庭のなかの椰子と噴水、二階部分のロτζジ、修道院の奥の教会とその鐘が描かれていることに注意を促して、クラマーシュにピカソの難解なイメージの解説を試みている。⁽⁸¹⁾ 実際に、聖テレサ修道院に舞台をうつす第二章第四節の冒頭に挿入されていることを考慮しても、回廊と柱により構築されたこの建築物が、マトレルがさまざまな幻視の後に改宗する修道院であることは間違いない。しかし前述したクラマーシュ宛書簡のなかでカーンワイラー自身が書いているように、「ピカソの芸術にそうとう慣れ親しんでいない限り、それらのエッチングを読み解くのは非常に困難である」⁽⁸²⁾。

ここに私たちはイメージとテキストの逆転した関係性を見ることができ、テキストに対して説明的であつたり



図 117 パブロ・ピカソ『裸體のある静物』1913年。マックス・ジャコブ『イエルサレム包围』(1914年)の挿絵

イバルたちが音楽と酒に酔いしれる乱痴気騒ぎを描き出したものである。また同版画の髑髏のモチーフに関しては、この舞台の最後に訪れる、ライバルたちの姦計の末の流血と死の結末を寓意的に暗示するものである。この挿絵はそれゆえ、場面の描写であると同時に、物語の筋の寓意でもあると言える。

ただしここで、物語の説明や寓意だけでなく、芸術空間そのものへの根源的な問いかけが試みられていることを看過すべきではない。画面左手背景には、木目を模しただまし絵トリック・ペインティングの一種である偽の木が描かれているが、これはピカソとブラックが一九二一年から一四年頃にかけてパピエ・コレや油彩画でしばしば用いていた技法であった。このような行為は、抽象化されすぎた絵画空間に現実の要素をとり入れるという技術的な理由で行われたとも、再現性と非再現性の並置によって絵画空間の物質的な平面性を示そうとした皮肉であるとも解釈できる(5)。それはキュービスム様式の非写実的イメージと、写実的技法に依拠しただまし絵トリック・ペインティングを、同一画面上において併用することによって、その二つの様相の対立をあえて露わにする手法だったのであり、それが抽象的表現の追求と現実の物体や概念の絵

画空間における再現という二つの芸術的営みのあいだでの葛藤を遊戯に満ちた方法で語るものだったことは疑いない。

このように、『イエルサレム包围』におけるピカソの挿絵全体をつらぬいているのは、現実の対象の模倣と純粹な抽象表現という対照的な芸術的営みのあいだを往還する姿勢である。最初の挿絵における女性身体の再現的モチーフの唐突な挿入は、抽象的な表現の背景に女性という現実の対象がモチーフとして存在していること、二番目の挿絵におけるだまし絵トリック・ペインティングの導入は、



図 116 ジョルジュ・プティ画廊でのピカソによる自作
展示、1932年 ニューヨーク近代美術館アーカイヴ

最後の挿絵のイメージを女性像として判断する唯一の手がかりは、一枚目の挿絵に描かれた女性像との輪郭線の類似である。こうして読者は、テキストと独立した挿絵の連続性のなかでのみ、ピカソのイメージを読解する鍵を得ることとなる。

作品の連続性のなかで作品読解の鍵を提示するこの試みを、ピカソはその後さまざまな場で繰り返している。ジョルジュ・プティ画廊での一九三二年のピカソ回顧展では、ピカソは自らの手で配置した作品の展示のなかで同じ試みを行った。展覧会のある壁面には、バルセロナで描いていた「青の時代」の絵画か

ら、大戦間期の古典回帰の作風まで、さまざまな時代のピカソによる肖像画が六点集められた(図116)⁽⁶³⁾。これらの作品のうち、下段の左右にかけられた絵画には、幾何学的形態を積みあげたような構築物が描かれているのだが、それらを個別に見た場合には、人物像であると判断することは難しい。この展示において、垂直方向に伸びるこの構築物が人物を描いたものであると比較的容易に認識することができるのは、その中央に掛けられた再現的な女性像との関係からである。フィッツジェラルドも指摘するように、抽象から具象まで異なる描写法を並置するこの展示法は、それらを通底する芸術家の想像力のダイナミズムを明示するものであった⁽⁶⁴⁾。

『イエルサレム包囲』の挿絵に議論を戻すと、本文中二番目に登場する《饗宴のある静物》(図117)は、それが挿入されている第二幕の物語と密接に結びついている。ギター、ヴァイオリン、酒瓶、楽譜、鍵盤といった諸々のモチーフは、「ハドリアノポリス陣地の夜会」と題されたこの舞台で、架空の天空都市イエルサレムを狙う四人のラ

的でないやり方で現実にたどり着く」という目的に適した手法であったと言える。⁽⁴⁸⁾

『イェルサレム包囲』に認められる以上のような聖と俗、神話的時間と歴史的時間、西洋と東洋の混合した芸術空間⁽⁴⁹⁾は、聖マトレル三部作のうち二番目に出版された『ビュルレスクかつ神秘的な作品集』（一九一二年）の、芸術空間における真実と虚構という根本的問題に連なっている。この詩集末に掲載された「懷疑」と題された詩は、「日夜の歡喜」が「虚構」ではないこと、「真実」が「欺瞞と譏言」ではないことを恐れたマトレルの自問によつてはじまる。⁽⁵⁰⁾ 続く、作品最後を飾る詩「親しき精霊たちへの別れ」もまた、「虚構の詩たち」への恐れからはじめられる。冒頭で引用したジャック・ドゥーセ宛の一九〇七年の書簡でもジャコブが明確に記していたように、虚構をとおして懷疑をもたらすことが、ジャコブの詩作の意図の根底にあったのである。

こうしたことを踏まえるならば、一見平行線をたどり交わることがないように見える『イェルサレム包囲』におけるテキストとイメージのあいだに、ジャコブとピカソの姿勢の交差を見出すことができる。彼らは一方では、現実を単に模倣するのではなく、新たな現実性を構築することに基盤を置きながら、他方では虚構世界である芸術と現実世界との関係性を問題として提起しているのである。彼らは、本来相反するその二つの要素を躊躇わずに同一作品内にとりいれることで、徹底した觀念の世界の構築にも単なる現実の模倣にも与することのない、真実と虚構とのあいだの懷疑を創造に転換した新たな芸術空間を実現しようとしているのだ。

「聖マトレル」編集者としてのカーンワイラー

ピカソをジャコブの作品の挿絵画家に選定し、画家と作家の仲介を果たしたのは、後に二人の生涯の友人となる画商、ダニエル・アンリ・カーンワイラーであった。これまでピカソとジャコブの篤い友情が挿絵本作の契機になったと一般に考えられてきたが、実のところ、作家であるジャコブ自身は挿絵の配置や図像の選択といった編集作業にはまったく関与していなかった。⁽⁵¹⁾ それゆえよりいっそう、キュビズム挿絵本の誕生においてカーンワイラー

現実の対象の模倣の背景に虚構的絵画空間が存在していることをそれぞれ示している。ピカソは、同一の挿絵本の中で、描出方法の一貫性よりも、その多様性を強調しようとしているのである。

現実とフィクションを往還しながら、「嘘」をとおして真実を伝えようとする意図は、ジャコブの創作の核を成すものでもある。『イエルサレム包囲』は聖マトレルの修道院での死の後に天空で起こった出来事を描いた前半部分と、イエルサレムをめぐる王たちの諍いを調停するという使命を受けたマトレルが冒険を繰りひろげる後半部分の二部によって構成されている。「天空の松林」を舞台とする前半部分のプロローグ第一幕が、ジャコブが当時信仰していたキリスト教とカバラの混合した純粹な空想的世界観にもとづいているのに対し、「ゴシック・ドイツの街」に舞台をうつす前半部分第二幕には浮浪者と娼婦が登場し、聖俗の世界が対比的に示される。続く後半部分では、芸術空間の虚構性を強調することによって作品の再現的な概念と距離を置くパロディの性質が顕著に認められるようになる。そこでは、ナポレオンの騎馬兵と原始人、イラク人がイエルサレムの城下に同時に登場するといった具合に、時間的・空間的整合性を無視した要素の並置によって、実際には不可能な仮想空間が描き出されている。また四人のライバル、カンビュス、カルタジェーナ、ペルガモ、エコルスの人物設定には時代的一貫性がない。紀元前七世紀のペルシャの王（カンビュセス）の名を持つカンビュスは、ヘンリ三世の衣装を着ているのだが、彼が治めているのはトルコの古代都市ハドリアノポリスである。カルタジェーナは紀元前三世紀より地中海で栄えた古代都市と同様の綴りであるが、作品中ではアンリ四世に仕えた政治家シュルリーの衣装をまとい、エチオピア、トルコの一部、スペインのレオン地方を治める王である。前二・三世紀に栄えたヘレニズム大国の名（ペルガモン）を持つペルガモは、シエナとチベツト、そして「アントロピ」と呼ばれる人類の想像上の国を治めている。傭兵長エコルスは中世のドイツ騎兵の衣装を身につけている。ジャコブは、以上のようなさまざまな時代や地域から名詞をとり出してコラージュのように物語に散りばめることで、現実世界のパロディをつくりだしているのだ。このようなパロディにもとづく仮想空間の構築は、ジャコブが後にジャン・コクトーに語った「レアリズム

る。⁽⁷⁾要するにカーンワイラーとジャコブがピカソの挿絵に求めていたものは、テクストからインスピレーションを得た画家の自由な表現であり、テクストに対する説明的な役割ではなかったのだ。『イエルサレム包囲』制作の際も同様に、挿絵に関して三者のあいだで交わされた内容はイメージの主題や様式にまで踏み込んだものではなかったために、ピカソは挿絵制作に当たって同様の自由を与えられていたと考えることができる。

とはいえ、同企画はカーンワイラーにとって、親密な前衛芸術家同士の作品をあわせて挿絵本にするという以上の意味を担っていたと考えられる。というのも彼にとって、キュビスム絵画と同時代の詩の關係は、画家と詩人の親密さの証左であるのみならず、両者をつなぐような思想の存在を示すものでもあったからだ。事実一九四六年の著書のなかで、彼はアポリネールや、ルヴェルデイ、ジャコブの「キュビストの詩」が、 그리스 とピカソのキュビスム絵画と同様に、模倣行為と自然の参照を放棄し「新しい現実」を創造するような「自律性」を有していると主張し、その根底に存在する反写実主義を指摘している。続けて彼は、キュビスムの詩人および画家の創造の出発点が「体験」であると述べる。そこで問題とされているのは、象徴主義者たちの作品において重要視されてきた感情や主観性ではなく、むしろ日常の身近な事物を主題としながら新たな形象を物質的に構築していく際の、創作の基盤とされるような認識である。⁽⁹⁾彼はこのように印象派とも象徴主義とも異なる詩と絵画に共通する態度こそが「キュビスム的精神」であると定義する。

また、カーンワイラーは同じ文章のなかで、アポリネールとジャコブの作品に認められる異質な要素の統合を、キュビスム画家によるカラージュの技法に喩えている。カーンワイラーによれば、象徴主義的空想から生み出された虚構の世界と、隠語や詩情に欠ける平凡な通りの名前といった現実的で世俗的な要素が混在する彼らの文学作品は、既製品という現実の事物をキャンヴァスにとりいれながらも非再現的な統一感のある空間を生み出すパピエ・コレの技法と明らかな類比的關係にあった。⁽¹⁰⁾

カーンワイラーが、詩とキュビスム絵画の背景に共通する精神性の理解を深めたのは、こうした言及以前からの

の果たした役割は注目に値する。後のインタビューのなかで彼が語ったところによれば、当時「陶酔と若さと熱意」という空気を共有していた彼の周囲のひとびとにとって、アポリネール、ジャコブ、そして少し後に頭角を現すルヴェルディは賞賛に値すべき前衛詩人であったが、にもかかわらず一般には無名で出版社を見つけることができずにいた。そのアポリネールとジャコブの本を出版すべく、当時すでにピカソやブラックの作品購入をはじめていたカーンワイラーは、文学と絵画双方におけるキュビズムの最良の「読み手」として、ジャコブのテキストとピカソのイメージのコラージュである最初のキュビズム挿絵本の制作に率先して乗り出した⁽⁹⁾。

事の発端は次のとおりである。一九〇九年、まだ無名の詩人であったジャコブは、ある日ラヴィニャン通りの自宅の壁にキリストが出現する奇跡を体験した。それは自伝的小説『聖マトレル』の題材となるばかりか、実生活においても彼をキリスト教へと改宗させるに至った。自身の回想によれば、ジャコブはこの神秘体験を経て間もなくカーンワイラーの訪問を受け、彼が日ごろ取引をしている画家たちの挿絵が描かれた著書を出版したので原稿を提供してくれないかという提案を受ける⁽²⁴⁾。彼は迷わず『聖マトレル』の原稿を彼に提供することを約束した。最初にジャコブが挿絵の提供を依頼したのはアンドレ・ドランであったものの、当のドランはジャコブの小説の内容の奇抜さに戸惑い、ジャコブの依頼を断った⁽²⁵⁾。そこでカーンワイラーが挿絵を依頼したのが、当時カーンワイラーが作品の買い付けをはじめたばかりのピカソであった。

ただし、挿絵の様式や内容に関するやりとりは編集者と画家とのあいだで行われておらず、挿絵に関する書簡の内容も本の大きさや挿絵の枚数など形式的な相談にとどまるものであった⁽²⁶⁾。またジャコブに関しては、すでに述べたようにピカソとのあいだに挿絵に関する話し合いの機会をまったく持つことができなかった。ジャコブは、カーンワイラーに宛てた書簡のなかで「美術の目利きでない」自らにとっては版画そのものがどのような形式をとろうと関与しないと断言しながらも、主人公マトレルを伝説の魔術師ファウストが生み出した人造人間ホームンクルスに擬えながら、マトレルがファウストたるピカソにインスピレーションを与えることができたのか否かを自問してい

そしてそれ以降、「キュビズム」という用語は、象徴主義と血縁関係にありながらそれとは明らかな断絶を示す詩人たちに適用されるようになった。一九二〇年に、ピエール・ドリュ＝ロシエルは、一方ではキュビズムの詩人たちを自らの父や祖父を拒む「象徴主義の反逆的な子供」であると定義し、他方では同時代のキュビズム絵画とのあいだに姉妹関係を築く者として論じている。ドリュ＝ロシエルは最終的に、このような文学、絵画双方に通底する思想を表すために、後にカーンワイラーの著作のなかでも繰り返されることになる「キュビズム的精神」という呼称を用いている。⁽¹⁴⁾ また同年の論考のなかで作家ジャン・カスは、現代詩がマラルメから、あるいはキュビズムから展開し、ついには絵画そのものになったと断言する。ただし彼によれば、絵画的キュビズムが誕生せしめた文学的キュビズムは、「マラルメの弓から魔法のように奏でられた響き」のように語から意味を乖離し、詩人を「自由な言葉」へと導くことによつて、キュビズムをさらにラディカルに展開したのである。⁽¹⁵⁾ こうして「キュビズム文学」あるいは「文学的キュビズム」という呼称は、伝統への反抗的態度や非再現的表現といった美術の分野におけるキュビズムの特性が、文学分野にも共通する概念であることを言明するためのものとなったのである。

こうした同時代の文学批評の動向に対し、文学研究のなかでは、文学におけるキュビズムという概念は有効性を持たないものと考える傾向が強かったのも事実である。ジャコブの作品とキュビズム絵画のあいだに存在する連関を指摘する研究者もいる一方で、しばしば、キュビズムとは本質的に絵画様式でしかなく、キュビズム文学の動向も実際には文学分野の伝統のなかで培われた一般的な動向にすぎないために、文学におけるキュビズムという概念の妥当性に反論が提起された。⁽¹⁶⁾ 今日キュビズム文学という用語が一般には用いられないのもこのためである。

しかし歴史的な観点から見ると、文学におけるキュビズムという概念が肯定的に用いられるようになったのとちょうど同じ頃、一九一七年に、キュビズムの芸術家による挿絵本制作が盛んになりはじめたという事実そのものは、キュビズムの美術と文学とが接近し互いに手を取り合いはじめた当時の状況を反映しており、看過すべきで

ことであつたと考えられる。というのも、一九二二年一月三〇日付のカーンワイラー宛の書簡のなかで、ジャコブはカーンワイラーがジャコブの作品におけるキュビズム的要素に深い理解を持っていることを以下のように認めているからである。

君は完璧に僕の探求を理解してくれた。現実の人物の創造であり、写実主義のそれではないのだ。この考えはすばらしくキュビスト的なんだが、君以外の誰もそのことに思い至らなかつた。キュビズムの深遠なる伝統にはまさに文学がある。ひとびとは後にそのことを知るだろう、もしも「後世」が我々に関心を抱いてくれるのなら。⁽¹⁰⁾

ところで、キュビズムと文学の結びつきについてのジャコブのこうした主張は、もちろんカーンワイラーだけが共有していたわけではなかつた。むしろそれは、「文学におけるキュビズム」という同時代に流布していた概念と結びついていた。そこで次に、「キュビズム文学」について論じることになろう。

「キュビズム文学」をめぐる言説

今日では一般には用いられない「文学的キュビズム」あるいは「キュビズム文学」という呼称は、新聞の風刺的な記事や文学批評の分野において一九一二年頃から用いられるようになっていた。しかしこの用語がより肯定的な意味で用いられるようになったのは、一九一六年二月三日の「琴とパレット」会における詩人ポール・デルメの講演である。そこでデルメはジャコブを「キュビズムのマラルメ」と称することになる。⁽¹¹⁾批評家フレデリック・ルフェーブルはデルメの講演を受け、一九一七年出版の『若きフランス詩人たち』に「文学的キュビズム」の項を設けている。そこで名前の挙げられたアポリネール、ジャコブ、ブレーズ・サンドラール、ルヴェルディ、コクトー、アルペール・ビロらは、以後、キュビズムの詩人としてしばしば言及されるようになった。⁽¹²⁾

方法論であると言明しているのだが、その際に色やかたち、奥行き、陰影、構成といった絵画的な要素への言及を一切回避しているばかりでなく、具体的な画家の名や作品を挙げて解説するという従来の美術批評のあり方を完全に無視している。⁽¹¹⁾ それゆえ一九一七年の論考は、批評テキストとしてではなく、理論的テキスト、それも文学と絵画いずれにも適用可能な抽象的概念のみを提示するという独特の手法による姉妹芸術論をうち出した美学的論考として読まれるべきなのである。というのも彼にとつて、一方では互いに共鳴し合う文学と絵画という芸術の二つの分野は、他方では互いに不可侵の創造性にもとづく自律したシステムであつたからだ。実際、彼は同論文のなかで、「絵画に応用された文学的手段は（あるいは逆の場合もそうだが）、単に安易で危険な、見てくれの新しさを私たちに与えるだけである」と語ること、創作の実践において二つの芸術分野を融合することに警鐘を鳴らし、「キュビズムとはなににもまして造形的な芸術である」と主張している。⁽¹²⁾ 彼はこのように、両分野での創造的試みが各々の領域内で独自に推し進められてこそ、芸術が、「写実主義」とは異なる意味での偉大な「現実性」となりえる——彼の表現にしたがえば、「それ自体で存在する」——と語る。要するに、「キュビズムとは絵画それ自体であると言つてしかるべきである。それはまさに今日の詩が詩自体とも言ふべきものであるのと軌を一にしている」⁽¹³⁾。こうした議論を踏まえるならば、同論考中でルヴェルディが見出した詩と絵画のあいだの類比的な関係は、両者に共通して潜在する「精神」と「問題意識」という、分野横断的に感知される要素を分析的に判断する芸術一般の理論家としてのまなざしに根ざしたものであつたと言える。

一九一九年の論考「キュビズム、造形的な詩」においても、彼は現代詩の作品生成過程における技法的な側面とキュビズム絵画のそれとを具体的に関連づけることなく、あくまで詩と絵画の根底に横たわる「精神」という抽象的概念を軸に据えて論じている。ここでルヴェルディは、ピカソこそが、ランボーやマラルメの時代の詩とルヴェルディの同時代の詩とをつなぐ蝶番の役割を果たしたのだとする考察を導き出している。さらにマラルメやランボーの果敢な精神がキュビズム絵画における革新的な非写実的表現の起源となつたと主張したうえで、キュビズム

はない。一九一七年には、ピカソの総合的キュビズム様式で描かれたアルカンオリジナル版画とともにジャコブによって自費出版された『骰子筒』、アンリ・ローランスの二枚のオリジナルのエッチングとともに出版されたデルメの『螺旋』、グリスの絵画の複製とともに出版されたビセンテ・ウイドプロの『四角い地平線』が相次いで出版され、キュビズム挿絵本興隆の幕開けを告げた。⁽⁹⁾一九一七年にキュビズム文学の概念が一般化すると同時にキュビズム画家の作品を自らの作品と並置すべきものとみなす傾向が強まったことは、決して偶然の一致とは言えない。作家がキュビズムを挿絵として選んだことは、同時代の批評家が論文記事をとおして主張した現代詩とキュビズムとのあいだに存在する類比的関係を、より物質的な側面で戦略的に示すものであったと考える。

ルヴェルディの姉妹芸術論とブラックの挿絵

これまで述べた同時代の動向を背景としながら、ルヴェルディもまたキュビズムと詩の関係についての考察を残している。詩人であると同時に文学、絵画の批評家であったルヴェルディは、一九一七年に『ノール・シュド』誌に掲載された「キュビズムについて」、一九一九年に『ラール』誌に掲載された「キュビズム、造形的な詩」の二本の論考のなかで、同時代の詩とキュビズム絵画に共通する「精神」について論じた。⁽¹⁰⁾ また彼は、ブラックによる挿絵とともに一九一八年に『屋根のスレート』を出版したり、グリスの挿絵とともに一九一九年に『眠れるギター』を出版したり⁽¹¹⁾、さらには彼が一九一七年より編集長を務めた『ノール・シュド』誌にブラックやレジェの版画を掲載したりすることで、現代詩とキュビズム絵画との密接な関係を眼に見えるかたちにした。同時代の詩と絵画におけるキュビズムの結びつきを挿絵本制作と批評活動の双方によって表明するルヴェルディの試みが、キュビズムを詩との類比において再解釈する同時代批評の動向に即したものであったことは明らかである。

ただしここで、ルヴェルディの絵画論の特殊性にはあらかじめ触れておかねばなるまい。彼は一九一七年の論考「キュビズムについて」のなかで、キュビズムは「叙述的な立場」を排除し、物質そのものとして作品を構築する

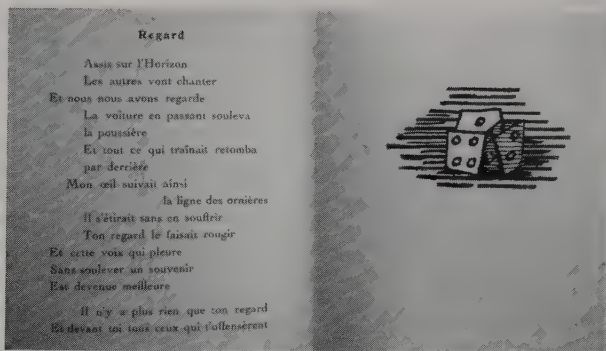


図 119 ジョルジュ・ブラック《骰子》1918 年。ピエール・ルヴェルディ『屋根のスレート』（1918 年）の挿絵

一八年のあいだルヴェルディが編集長を務めた雑誌である。ブラックは、本来著者の肖像が描かれることの多い冒頭の挿絵において、肖像の代わりに作者を示す事物を描き出すことで、書き手を換喩的に表現しようとしている。ここではルヴェルディの一九一七年の『ノール・シユド』誌の論考における「キュビズムの画家たちは誰ひとりとして肖像画を描くべきではない」という主張が想起される。ルヴェルディは続けて、「創造されなければならないのは芸術作品、この場合は絵画作品であって、一個の頭部、すなわち結果的に出来上がった外観を、満足のいくように正当化するような新しい法則によってつくりあげられた、一個の対象ではない」と述べている。ブラックの最初の挿絵は、おそらくはルヴェルディの前年の論考における以上の主張を受け、特定の頭部の再現を回避するかたちで、デフォルメされたテーブルの上の日常の風景というキュビズム的視覚語彙を用いながら作者の紹介を行ったものであると考えられる。

詩集の最後を飾る二枚目の挿絵には、ルヴェルディの詩集のいずれの作品の内容にも登場しないモチーフ、骰子が描かれている（図 119）。ここではまず、ページ中央に配置され孤立したこのモチーフの、独特の非写実的様式が目される。立体をかたちつくるべき骰子の側面は、不安定に外側に開かれており、その内部を露わにしている。内部を外側へと開くことで、描かれた対象の量塊を減じながらも対象の構造を表現しようとするこのような表現は、一九一〇年以来ピカソとブラックが洗練させたまさに分析的キュビズムのレトリックであった。一九一七年『ノール・シユド』誌掲載の画家の手記のなかで紹介されたブラックの言葉、「感覚はかたちを

歪め、精神がかたちづくる」という一節のように、ブラックが「開かれた

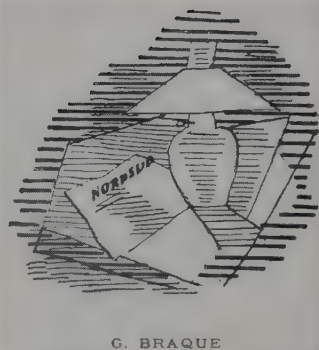


図 118 ジョルジュ・ブラック《静物》1918年。ピエール・ルヴェルディ『屋根のスレート』(1918年)の挿絵

キュビズムの作品と関係していたのだろうか。このことをブラックがルヴェルディの詩集『屋根のスレート』のために制作した挿絵から考察したい。

ルヴェルディがキュビズム絵画について語る際、ピカソおよびブラックの作品が念頭にあったことは確かである。先に触れた一九一九年の論考では、キュビズムの画家として唯一名前が挙げられたのがピカソであった。後者に関しては、一九一七年十二月に『ノール・シユド』誌に掲載された論文、「絵画に関する思想と省察」に画家の手記が公開されている⁽¹³⁾。これらの論考が、今日までしばしば研究の対象とされてきたのに対し、以下に論じる『屋根のスレート』に掲載されたブラックの挿絵は、これまでの研究で見過⁽¹⁴⁾されてきた。しかし同著作におけるテクストとイメージの関連を探ることで、挿絵をとおしてルヴェルディの思想に呼応する画家の態度が明らかになるだろう。

一九一八年に出版された『屋根のスレート』には二枚の挿絵が提供されており、いずれもブラックのオリジナルのデッサンを複製師が新たに印刷用に描き起こしたものである。作品冒頭の挿絵は、ランプとテーブル、『ノール・シユド』誌が描きこまれた版画である(図118)。⁽¹⁵⁾『ノール・シユド』誌は、すでに述べたように、一九一七年から

絵画に「造形的な詩」という呼称を与えている。それでも彼は、画家が絵画作品を発展させるところのものは造形力であり、詩人が詩を発展させるところのものは詩的感情にはかならないと主張することと、ふたたび詩と絵画の創造行為における境界を明確にしている。キュビズムの画家は、非叙述的な表現という詩の分野でのみ用いられてきた方法を非写実的な表現として絵画空間で展開したが、そのことによって彼らに影響を与えたところの詩とまったく異なる「造形的な詩」を絵画という分野で生み出すに至ったというのである⁽¹⁶⁾。

以上のようなルヴェルディのキュビズム観は、どのように実際の

挿絵中の骰子も同様にして、マラルメの作品の暗示であると考えることができよう。さらにこのイメージは、明らかにマラルメに影響を受けているルヴェルディの詩と並置されることによって、キュビスム絵画とルヴェルディの詩との双方の根底に共通する、マラルメを起源とする創造性を読者に暗示しているのである。

ここまで論じてきたように、ブラックの挿絵は非写実主義やマラルメへのオマージュといった画家の姿勢を表明するものであると同時に、ルヴェルディの詩における断片的なエクリチュールとマラルメという起源をも暗示するものであった。挿絵本のなかでイメージがテクストと結んだこの構造的な類比関係は、ルヴェルディが理論家として姉妹芸術論を説くなかで詩と絵画とに投げかけたまなざしを反映するものだと言える。詩人としての立場から、彼は絵画分野からの技法的な影響関係を否定した。しかしながら文学とキュビスム絵画とに共通する精神について論じるなかで、ルヴェルディは、自律しつつも共鳴し合う両者が共通の構造によって互いを照射し合うような装置としての挿絵本を創り出そうとしたのである。

つまるところ、キュビスムの挿絵本は、テクストとイメージの総体によって完成されるひとつのオブジェであり、また、画家と詩人が共有する「精神」を視覚的に示すものでもあった。ピカソとブラックが開始したキュビスムとは、線や面といった抽象表現や^{トロン・ル・ユ}だまし絵、既製品の導入、詩的なアナロジーによって新たな形象を生み出すことによって、物体の概念そのものの問い直しを促す創造的な営みであった。それはまた同時に、そうした概念が表される絵画平面を、均質な絵画空間ではなく、異質なものが混じり合うある種のダイアグラムのようなものと捉えることで、現実的なものと非現実的な表現、読まれる文字と見られる文字とを同一平面上に並置する試みであった。一方、虚構の世界に現実のパロディを混ぜ合わせるジャコブの試みと、断片的なイメージを構築するようなルヴェルディの文学作品は、新たな詩的空間を統合するものであった。ルヴェルディが繰り返し論じた現代詩とキュビスム絵画の根底に横たわる精神、あるいはカーンワイラーが「キュビスム的精神」と名づけたところのものは、まさしく、絵画と文学の領野でそれぞれ平行して営まれた物体および空間の新たな概念的再構築の作業のな

骰子」のイメージによつて行つた試みは、感覚によつて対象の表面的形態を歪めつつも、見る物に概念的に立体空間を再構成させるような形象を創造することで、非写実的な方法によつて物体の概念そのものへの問いかけを行うことであつた。それも立体^{キューブ}という、ブラックのキュビズムの発端でもある根源的なかたちをとりあげることによつて、ブラックは「キュビズム的精神」のあり方を、眼に見えるかたちで読者に説明しようとしていたと考えられる。

さらに、ブラックの挿絵を見ることがルヴェルディのテキストを読むことという二つの異なる行為のなかには、ある種の類比的な関係を見出すことができる。挿絵左手のページに掲載された一篇の詩では、まず読者の眼には自由な文字の配置によつて生み出された余白の律動が飛び込んでくる(図119)。「まなざし」と題されたこの作品には、「私の眼」と「君のまなざし」が主語として登場する。塵、車、轍といった単語の羅列によつて表現された視覚の断片を捉える私の眼は、やがて隣に座る君のまなざしについて語りはじめる。断片化された文体によつて語られる私と君のまなざしの見つめる対象をイメージするなかで、読者はまなざしを向ける者の視覚と心境とを再現するのであるが、そのような読書経験はまさに、今にも乖離しようとする骰子の表面を視覚的な経験のなかで統合することによつてそのイメージを再構築する認識メカニズムとの、興味深い類比関係にある。こうして構造的な類比関係を有するルヴェルディのテキストとブラックのイメージは、その総体のなかで、読者と観者に「読む」あるいは「見る」という認識行為そのものを再考する契機を与える。

さらに、一、二、四の目、すなわち合計して七になる目の面を画面手前に向けたブラックの「開かれた骰子」は、ルヴェルディの思想を代弁する機能を果たしている。というのも骰子は、マラルメの『賽の一振り』(一八九七年)へのオマージュとして、一九一四年以降のピカソの油彩画においてしばしば描きこまれるキュビズム絵画のライトモチーフであつたからだ。しかも、しばしば七の数字を示すピカソの作中のこのモチーフが、マラルメの同作品中最後に登場する北斗七星を暗示しているとローランド・ジョンソンは解釈する⁽¹⁸⁾。七の数字を示すブラックの

第4章 機械の詩学

——身体のメカニズムの探求からメカニクな身体へ——

前章第1節および第2節で論じたように、ピカソは、解剖学から出発した身体の分析的表現を解体可能なギターや椅子といった人工物の構造に重ね合わせる試みを、一九一一年から一二年にかけて開始した。しかし、ある現実の事物を別の現実の事物に重ね合わせる試みに関して言えば、すべてのキュビズムの芸術家に共通していたわけではない。例えば、ブラックやグレーズ、メッツァンジェ、ル・フォーコニエらのキュビズム期の作品には、二つの異なる事物を重ねる試みは認められない。

これに対しこの章の第1節で論じるように、レジェとグリスは、無機物と有機物、生物と無生物の表象のあいだを行き来しながら、独自の表現にたどり着いたキュビズムの画家であった。また第2節で論じるように、デュシャン・ヴィヨンは、兄ヴィヨンや弟デュシャン、ピカビア、クプカといった芸術家たちとの対話をとおり、身体のカニズムの表現から、生命のダイナミズムを象徴するメカニクな身体表現へとその関心を移行させた。さらに第3節で論じるように、イギリスの前衛運動ヴォーティシズムは、未来派とキュビズムから着想を得つつ、機械と生命のエネルギー、無意識を結びつけることで「現実」を表現し、個人と世界との関係を問い直す新たな試みを展開することになる。

この章では、キュビズム的な現実の描写から発した芸術家たちが、どのようにこのような実践上・理論上の多様

かにこそ存在していたと言えよう。

このようなキュビズム的精神の定義は、芸術家だけでなく作品の受容者もまた参与するようなキュビズム的再構築の営みに関する考察を我々に可能にする。キュビズムの絵画作品を眺める者は、新たな形象をある特定の物体として概念的に把握するために、作中に表現された各々の視覚的要素を能動的に解釈、統合し、そのことによって自らの既成概念が揺るがされることも厭わない姿勢を要請される。また、現実と詩的世界双方のあいだで揺れ動くジャコブの世界観や、ルヴェルディの断片的なエクリチュールに直面した読者は、キュビズムの絵画作品を前にしたときとまったく同様に、それぞれの読書経験をとおして、雑居する異質な素材のなかから統合された詩的空間を新たに構築しなければならない。こうしてキュビズムの思考は、作品のつくり手の領野を越えて、観者あるいは読者の、イメージおよびテキストを理解する努力のなかで再構築されるのだ。

最後に、以上の結論から、カーンワイラーとルヴェルディがキュビズムの創造的な受容者であったことが理解される。この二人の、キュビズム挿絵本のつくり手が各々のテキストおよびイメージの読解をとおして自らのうちに再構築したキュビズム的思考は、やがて従来の挿絵本にはなかったテキストとイメージの関係性へと結実し、本を手にとる者に新しい読書体験を与えることとなった。彼らはキュビズムの読解の経験に依拠しながら挿絵本を制作することで、まさにイメージとテキストという異質の要素の統一体であるような新たな芸術空間の構築へ参与したのである。

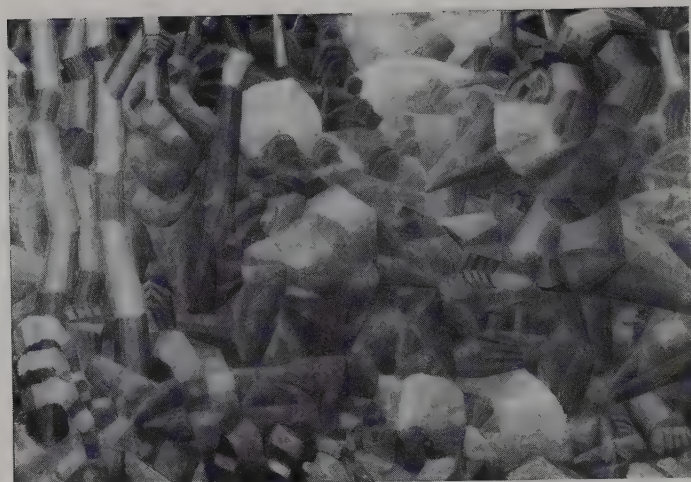


図120 フェルナン・レジェ《森のなかの裸体》1910～11年 オランダ、ヘルダーラント州エーデ、クレラー・ミュラー美術館

化された肉体を与えられている。このため彼らは、幾何学化され結晶化された周囲の植生の表象のなかに溶け込んでいる。パペトロスはここに、カモフラージュと似た効果を見出している。ただしレジェは、人間に自然を模倣させて隠す通常のカモフラージュとは異なり、人間とそれを取りまく植生という二つの「自然」に、鉱物のようなモデルを適用した。タイヤ人間とレジェの森のなかの人物たち

に共通する第二の点はまさにそこにある。ビベンダムもまた、その原材料は、加工前はアフリカのゴムの木という自然の事物だった。自然から人工的に化学物質をつくり出し工業製品をつくり出す、自然の搾取と近代的生活へのこの驚くべき同化とを、パペトロスは、人間と自然とがともに幾何学化され結晶化されたレジェの《森のなかの裸体》にも読みとっているのである。

ここで私たちの関心の対象となるのは、有機物と無機物、生物と無生物のイメージを重ね合わせるという行為、すなわち本質的にかねはなれた二つの対象を結びつけてなにかとして見る営みである。レジェはこの作品の後、チューブのような人物像を描くようになり(図121)、最終的には《形態のコントラスト》(図122)に代表されるような幾何学的な立体の構築物を描くようになる。荒々しく加えられた光の反射は、これらの構築物に機械的な印象を与えている。レジェはここで人物の身体という「自然」を、光を反射する金属的な構築物として、見ているのである。それは、「投影」として定義されるピカソの「造形的メ

性を生み出していったのかを論じる。

1 レジェと 그리스 における生物と無生物のアナロジー

フェルナン・レジェと「人間の生活」

レジェと 그리스 の作品を扱っていた画商カーンワイラーは、二人をキュビスムの展開に欠かすことのできない芸術家として挙げている。とりわけレジェの絵画に関して、現実の対象から着想を得て抽象的な形象を生み出す傾向を踏まえ、画商は「彼「レジェ」にとつて対象とは主題というよりはむしろ口実⁽¹⁾だったのである」と考察する。

ただし、より近年の研究では、「人間の生活」という主題がレジェの抽象化への傾向を促したことが指摘されている。一九一一年のサロン・デ・ザンデパンダンに展示されたレジェの《森のなかの裸体》(図120)は、自然のなかでの牧歌的な理想の共同生活を描いている。人物たちの体は円錐形の構築物として描かれており、それ自体ふしくれた木⁽²⁾の幹、あるいは断片化された鉱石の結晶のようだ。一九〇九年にピカソが描いたオルタ・デ・エブロの連作が、幾何学化された岩肌⁽³⁾に溶け込む女性像を描いていたように(口絵6)、ここでは人間の身体が幾何学化された植物のイメージの構造と同一化している。

だがこの作品は同時に、人間による自然の征服の情景でもある。森のなかの裸の人物たちのなかでも、左端の人物は木を切っている最中である。スピロス・パパペトロスは、その論考「レジェの風景画におけるモデル・科学・伝説」において、こうした姿のなかに、タイヤのかたちをしたミシュランのイメージ・キャラクターであるビベンダムとの共通点を読みとっている。パパペトロスは、次の二つの点において、レジェの描く裸体像がビベンダムに類似すると指摘する。第一に、レジェの作品に描かれた人物たちは、ビベンダムのように人工的で無機的な幾何学

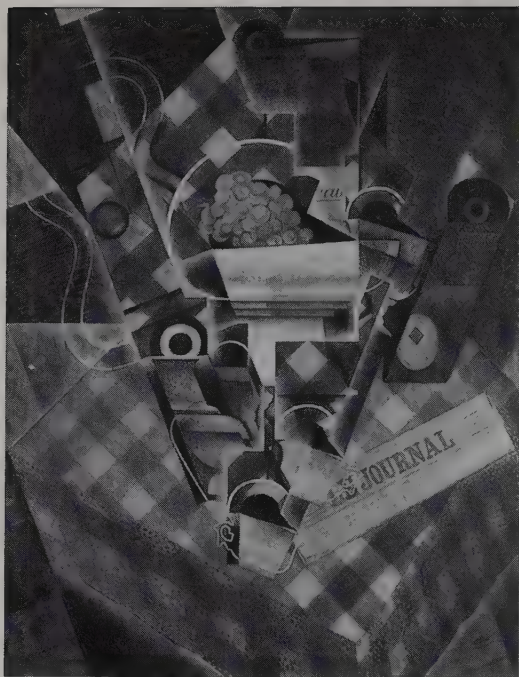


図 123 フアン・グリス《格子柄のテーブルクロス上の静物》
1915年 ニューヨーク、メトロポリタン美術館

「ファール」は、逆に日常生活の人工の物質のなかに表れる、人知を超えた「自然」の幻想を描いたものである。テーブルの上にならべられているのは、新聞やコップ、皿などいずれも平凡な日常の品々だ。しかしキュビズム的に幾何学化されたそれらの事物のなから白線で浮かびあがっているのは、角を生やした牡牛の頭部である。

ピカソやブラックの静物画に認められるような、対象を不安定に分解する幾何学的表現とは異なり、グリスの静物画には、整然とした幾何学的表現が認められ、絵画における全体的な統一感を重視する芸術家の思想が体現されている。そこでは、綿密に考えられた幾何学的構成が、細部と全体の均衡を保っており、ピカソやブラックのキュビズム作品に認められるような秩序と無秩序の葛藤は存在しない。これはおそらく、グリスが、事物の形態の経験的な分解

から出発するのではなく、観察に先立って理念的に考えられた幾何学的な図式や、何も再現しない純粹色の組み合わせから、現実の事物のイメージを導き出しているからである。グリスは一九二一年に『レスプリ・ヌーヴォー』誌に掲載されたテクストのなかで、「絵画の建築的な側面」である「数学」を「より人間的にする」という自らの目標について、次のように説明している。

セザンヌはボトルから三角錐をつくったが、私はといえば、三角錐から出発して、特殊なタイプの個体をつくる。

フアン・グリスの建築的絵画

レジェの作品において、「人為」による「自然」の支配が機械的なイメージの着想源になっているとするとするならば、グリスが一九一五年三月の絵画《格子柄のテーブルクロスの上の静物》(図123)において用いた「造形的メタ

タファー」の美学、あるいはジャコブの「懷疑」の詩学をより根源的な形態にまでつきつめたものだった。

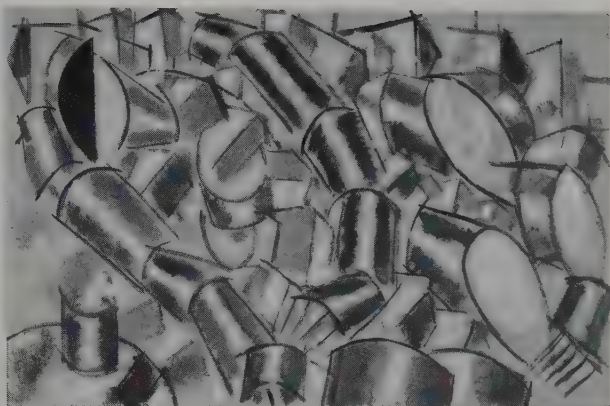


図 121 フェルナン・レジェ《横たわる女性》1913年 パリ、国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)

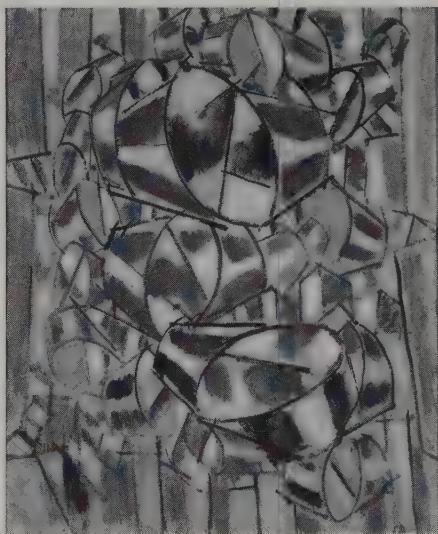


図 122 フェルナン・レジェ《形態のコントラスト》1913年 パリ、国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)

現実に近い、いくつかの手法の双方の対話は、グリスの制作過程のなかにも認められるのである。それでもグリーンは、後者の手法により近づこうとする意志こそが、グリスを総合的な表現へと向かわせたのだとする。

こうしたことは、例えば前述の油彩画《格子柄のテーブルクロスの上の静物》(図123)における、幽霊のようにテーブルの上に現れた牛の頭部のイメージのなかにも体现されている。巧妙に配置された色彩や幾何学のなかでこの作品を生き生きと活気づけているのは、このような生物と無生物、自然と人為、現実的オブジェと想像的イメージという、相反するイメージや要素の重なり合いにほかならない。それは、グリスが絵画の数学的な側面を「人間的」にしようとした結果なのであり、グリーンが「ロジックという悪魔」と呼ぶところの、知的な幾何学と自由な想像力のたわむれに由来するものである。^①

2 デュシャン兄弟、クプカ、ピカビアにおける身体表現

デュシャン・ヴィヨンの《メゾン・キュビスト》制作過程における幾何学表現と神秘主義との結びつき

デュシャン兄弟、つまりジャック・ヴィヨン、レイモン・デュシャン・ヴィヨン、マルセル・デュシャンは、拠点とするピュトーのアトリエでキュビズムの芸術家たちとの対話を重ねつつ、革新的な実験を試みた芸術家たちである。とりわけ機械のイメージをとりいれた作品を制作したのが、二番目のレイモンと一番下のマルセルだった。これまで、マルセル・デュシャンがどのように機械的なイメージをとりいれ一九二二年の《花嫁》(フィラデルフィア美術館)や《階段を降りる裸婦》(フィラデルフィア美術館)を描いたのかについては、詳細に論じられてきた。これに対し、兄のデュシャン・ヴィヨンが、どのように抽象的なイメージと物質的なイメージのあいだを往還しながら徐々に機械的なイメージをとりいれていったのかについては、十分に論じられてこなかった。そこでここで

ひとつの三角錐から出発して、一本のボトル、特定のボトルをつくる。セザンヌは建築へと向かうが、私はといえば建築から出発する。だから私は、抽象（色彩）によって構成し、これらの色彩が諸々の事物オブジェになったときに手を加えるのだ。例えば白色と黒色で構成し、この白が紙になり黒が影になったときに手を加える。つまり私が言いたいのは、白色が紙になるようにし、黒色が影になるようにすることである⁽³⁾。

こうした手法のなかには、前章で論じたような、モーリス・レイナルが言うところの「造形的メタファー」、 그리스が後に語るところの「総合」の典型を認めることができる。 그리스は、ボトルや紙という現実のイメージの再現ではなく、まだ意味を持たぬ抽象的な幾何学や色彩からボトルや紙のイメージを構成する。それは現実の事物の視覚的で経験的な幾何学的分析によって得られるイメージではなく、ある抽象的な形態や色彩により喚起され連想されたイメージなのであり、また、三角錐であればボトルをイメージし、白色であれば紙をイメージするという、観察に先立つ知識に依拠したものなのである。 그리스は、一九二三年の論考「私の絵画についての覚書」において、この先験性について「私が現実の諸要素をとり出してくる世界は視覚的なものではなく想像的なものだ」と語っている⁽⁴⁾。この点でレイナルは自らの絵画が帰納的なものではなく演繹的なものだとして説明する。なぜなら「彩られた諸形態のあいだの絵画的な関連は、私に想像的な現実の諸要素のあいだの絵画的な関連を示すから」である⁽⁵⁾。つまり、建築的で数学的な画面のうちに丹念に構築された幾何学と色彩は、 그리스の言うところの「想像的な現実」、本書第一部の批評用語を借りるならば「概念の現実」の導きによって、コップやボトルやテーブルクロスへと姿を変え、現実中存在するオブジェの具象的なイメージへと姿を変えるのである。

もちろん、クリストファー・グリーンが一九一六年の 그리스の静物画のシリーズのなかに認めたように、かならずしもこの画家が純粹な抽象形態のみから絵画制作をはじめていたわけではなかったことには留意しなければならない⁽⁶⁾。ピカソやブラックの作品が有していたような、現実からイメージを抽出する手法と、抽象的なイメージから

ンツ・ジュールダンにより企画された『ミュンヘン装飾芸術展』に触発された芸術家であった。⁽⁹⁾ 同展のドイツ風の簡素で直線的なデザインは、新しい近代的な息吹をパリの装飾芸術家に感じさせたのである。そこでマールは、ルイ・スーやアンドレ・グルーといった装飾家たちとともに、キュビズムの芸術家の協力を得て、「簡潔、純粹、論理的で、かつ冷たくさえある線」と、「混じり気がなく純粹で斬新な色彩」⁽¹⁰⁾の室内装飾を考案した。マールの室内装飾にデュシャン・ヴィヨンははじめて協力したのは一九一一年のサロン・ドートンヌである。彫刻家はマールの装飾した室内に、その年に制作した頭部像《ボードレール》を展示した。⁽¹¹⁾ さらに一九一二年六月五日から二十五日まで開催された『近代アンサンブル』展では、マールの装飾した「小さな書齋」に作品を展示している。カタログには《頭部像》とのみ記された作品は、おそらくこのときには完成していた《ボードレール》であると思われる。⁽¹²⁾ 同じ部屋ではロジェ・ド・ラ・フレネーがデザインした暖炉とその上の羽目、モーリス・マリノのガラス製品、マールの絵画、版画、装飾も展示されていた。

こうした企画への参加をきっかけとして、デュシャン・ヴィヨンは装飾美術に特別な関心を寄せ、室内装飾のプランを頻繁に素描するようになった。⁽¹³⁾ また彼は、『ミュンヘン装飾芸術展』をきっかけとして、フランスの装飾芸術に訪れはじめた変化を実感するようになった。デュシャン・ヴィヨンは、カンディンスキー図書館に収蔵されている手稿のなかで、「行きすぎた個人主義が慣習的な風習となってしまうている芸術の世界」において、それらを凌駕するような、ある種の「規律の模範」や「共通の枠組み」が認められはじめるようになったと記している。⁽¹⁴⁾ 彼によれば、それは「ミュンヘンのひとびとに教わった真の成果」なのであった。同じ手記のなかではまた、「現代的な家具のうちにバイエルン風やルイ・フィリップ風の構想しか見てはいない」フランスの状況を変える必要性も主張されている。このような主張のなかには、ドイツの装飾芸術から学んだ現代的な様式をフランスの芸術および装飾芸術において展開させようとする彼の姿勢を読みとることができだろう。

『ミュンヘン装飾芸術展』で受けた衝撃から、デュシャン・ヴィヨンは、自らもまた彫刻家としてフランスにおけ



図 124 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《メゾン・キュビスト》1912年。ギヨーム・アポリネール『キュビズムの画家たち——美学的瞑想』（1912年）掲載の複製写真

は、デュシャン＝ヴィヨンを中心に論じながら、ほかの兄弟や、ピカビア、クブカと比較したい。とりわけ、ルーアン美術館とポンピドゥー・センター、フィラデルフィア美術館のアーカイヴ調査から得られた独自の成果を踏まえながら、モデルという「現実」、芸術家の肉体という「自然」のメカニズムを理解しようとする彼の試みが、この彫刻家の作品において機械のイメージと結びつけられていくプロセスに、新たな光をあてる。

第2章でも述べたとおり、デュシャン＝ヴィヨンは一九一〇年から一年にかけて、解剖学的な特徴にしたがいながら身体を幾何学化する試みをキュビズムの芸術家やその周辺の彫刻家たちと共有していた。だが彼は、神秘的な象徴主義と科学的な実証主義という二つの思想を抽象的な表現に結びつけた点で独自の試みを推し進めた。

前者の神秘主義については、一九一二年にアンドレ・マールの注文に応えて彼が手がけたファサードの模型習作のなかに表れている(図124)。今日《メゾン・キュビスト》

として知られているこの模型は、一九一二年のサロン・ドートンヌにおいて、マールが指揮をとった室内装飾《ファサードのアンサンブル》の入り口に《邸宅のプロジェクト》として展示された。⁽⁸⁾ ナンシー・J・トロイおよび天野知香の研究においてすでに詳しく論じられているとおり、マールは一九一〇年のサロン・ドートンヌでフラ



図 126 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《メゾン・キュビストの習作》1912 年 パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）

それらが、「超人間的な高揚にも似た夢」を実現するという「同じ建築的な欲望」から生まれたものであると主張している。⁽¹⁶⁾ 加えて彼は、「数学的なエネルギーから成るこの傑作『エッフェル塔』」は、「理論にもとづいた概念を超えて、美の潜在意識の領野からとり出された起源」を持つとしながら、「この絶対的で決定的な調和が、〈無限〉の地点を、人間にとって触れられるものにする」と説明する。⁽¹⁷⁾ 彼にとって、ゴシック建築の伝統と、近代建築の数学的に計算された形状は、ともに超人間的な崇高性を志向するという共通の精神性に根ざしたものとして捉えられているのである。それも、空に聳え立つ二つの建築物の形態的な類似性だけでなく、中世の建築家に現代のエンジニアという血の通った人間の想像力の、時代を超えた共通性をデュシャン＝ヴィヨンの思想は、伝統的な身体像の否定として機械のひとびととのつながりを自らの時代に見出すデュシャン＝ヴィヨンの思想は、伝統的な身体像の否定として機械

のような人間のイメージを提唱した未来派の試みとは、根本的に区別されるものであると言うことができるだろう。

《メゾン・キュビスト》の習作における装飾モチーフは、より簡素な幾何学的様式へと変容していき、完成したファサード(図124)では、二階部分の屋根の下中央部に施された三角形のレリーフと、一階部分の扉の上に施されたレリーフ以外に、際立った装飾は見当たらない。このため、一九三九年にシャルパンティエ画廊で開催された展覧会『レアリ

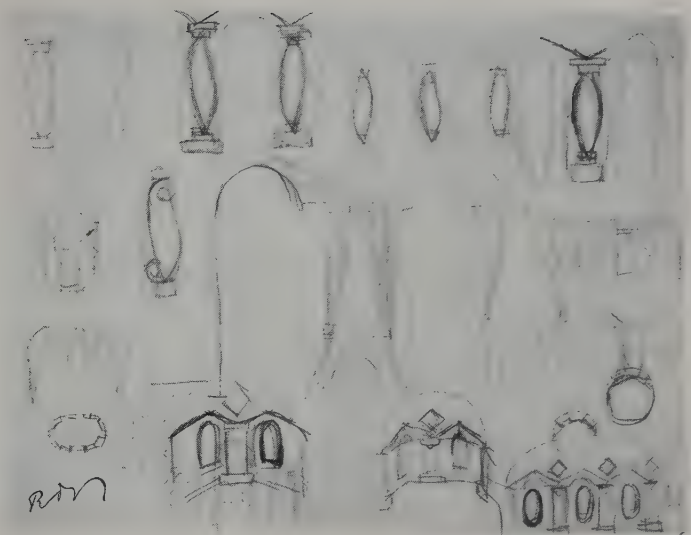


図 125 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《メゾン・キュビストの習作》1912年 パリ、国立近代美術館（ボンピドゥー・センター）

る新しい装飾芸術の様式の再生に主体的に関わっていく必要を痛感したと思われる。とりわけ《メゾン・キュビスト》は、彼にとって、彫刻作品で追求した幾何学的様式を装飾モチーフにおいてさらに推し進めながら、彼の称賛するゴシック建築の伝統と調和させることを試みる絶好の機会であった。ボンピドゥー・センターにはこの企画のために制作された素描のシリーズが所蔵されているが (Mnam, AM 1984-476)、そこには有機的な曲線と螺旋を多用する装飾モチーフから次第に簡素な直線的形態へとうつるイメージの変容を認めることができる。

とりわけここで注目したいのは、同シリーズにエッフェル塔から着想を得たと考えられる幾何学的な構造の柱の習作 (図 125 中央) と、ゴシック建築のヴォールトから着想を得たと考えられる柱の習作 (図 126)、さらに黄金比率を計算した素描 (Mnam, AM 1984-476, 8v) とが同時に含まれているという事実である。エッフェル塔とゴシック建築、そして数学的な美、この組み合わせはまさ

に、「建築と鉄」と題された一九一四年初頭の記事のなかで、デュシャン＝ヴィヨンは、ゴシック建築であるパリのノートルダム大聖堂と、近代建築であるエッフェル塔の両者に、「つねにより大きく、より高く、より大胆なものを実現しようとする度を越した大志」を認め、

のなかで、「芸術家は〈神〉からインスピレーションを得るものだ」と述べている。彼は、ゴシック建築やエッフェル塔が宿しているような超人的な崇高性を求めることで、装飾芸術や彫刻表現に刷新をもたらそうとしたのである。

デュシャン兄弟とクブカにおける生理学への関心

このように、物質的な次元から解放された抽象的形態、すなわち自ら「漠然とした、定義され得ない形態」と呼んだものに対しデュシャン・ヴィヨンが抱いていた神秘主義的な憧憬は、身体のみカニズムという、人間の肉体的側面に対して彼が抱いていた関心と、一見矛盾するようにも思われる。というのも、身体のみカニズムを知ることに向けられたこの関心は、弟のマルセル・デュシャンと同様、動く身体をどのように捉えるのかという生理学的な関心へと結びつき、抽象的な〈神〉の領域からいつそう遠ざからせるからである。この矛盾は、実のところ、デュシャン・ヴィヨンが一九一二年から一四年のあいだに直面していたものであった。そこで次に、生理学的な関心がどのようにデュシャン・ヴィヨンの理論と実践に結びついていくのかを論じたい。

一九一二年頃、ジャック・ヴィヨンとデュシャン・ヴィヨンが共同で用いていたピュトールのアトリエでは、しばしば仲間たちとの会合が開かれ、芸術と科学が交差する議論が繰り返られていた。そこに定期的に集っていたデュシャン兄弟およびクブカに共通の関心の対象となっていたのが、フランスの生理学者エチエンヌ・ジュール・マレーによる動きの描写法であった。デュシャン・ヴィyonはおそらく、パリで医学を学んでいた時期に、マレーの生理学を学んだものと思われる。またデュシャン・ヴィyon自身、マレーの著書に写真を提供していたアルベール・ロンドの連続写真を生前に所有していた。

ここで注目されるのは、生理学への関心が、同時代のメッツァンジェやグレーズ、レジェ、ル・フォーコニエ、ロベール・ドローネーおよびソニア・ドローネーといった、キュビズムの展開に関わった主な芸術家の作品には反映されていない点である。この点ではデュシャン兄弟の生理学への関心は、同じくマレーやエドワード・マイブ

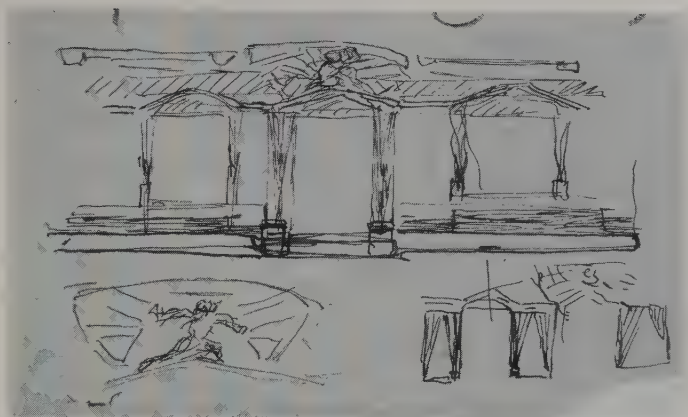


図 127 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《メゾン・キュビストの習作》1912 年、部分拡大 パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）

テ・ヌーヴェル』出品者に向けられた事前アンケート（未刊行）のなかで、兄ジャック・ヴィヨンは、デュシャン＝ヴィヨンの《メゾン・キュビスト》こそが彫刻家にとって「自然の直接的なヴィジョンとなら関係のない」最初の作品であつたのだと記している⁽¹⁸⁾。

二階部分のレリーフが太陽をモチーフにしたものであることはこれまで指摘されているとおりだが、ここでは新たに、一階部分のレリーフが元来身体像として構想されていたという事実に着目したい。ポンピドゥー・センターにはこのことを明らかにする習作が収蔵されている（図 127）。そこには四肢を大きくひろげた人物のレリーフがアーチの上に配されており、その周りに後光のように放射状の線が描きこまれている。これは二階部分の装飾のモチーフとなっている太陽の光線を表現したものであると考えられる⁽¹⁹⁾。

天体の下に人間を配置する、この階級的だが密接な関係について、彫刻家は自身の手記のなかで明確に説明している。例えば「人間の書物に続いて神の書物に——天体のうちで——到達する⁽²⁰⁾」というメモは、人間の知が天体に属する神の知へと至る前に必要とされる一段階であるということを、端的に示している。また別の手記のなかで彼は、「肉体的プランー官能性」、「心理的プランー感性」、「天体的プランー霊媒能力」、「神적プランーX」のなかでも、後者二つは「漠然とした、定義され得ない形態」としてしか芸術作品のなかには表現されないと主張する⁽²²⁾。しかしこの可視化不可能なものの表現こそが、デュシャン＝ヴィヨンにとっては重要であつた。事実彼は、ある手記

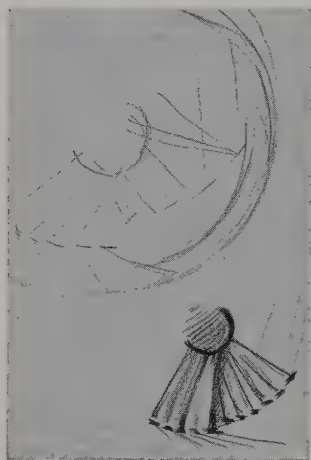


図 129 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《習作》1914 年、部分拡大 バリ、国立近代美術館（ボンビドゥー・センター）



図 128 エチエンヌ＝ジュール・マレー『運動』（1894 年）の挿図 11（時計の針の連続写真）

真により時計の動きを捉えたマレーの挿絵（図 128）からの着想を明確に見てとることができる。さらに、連続写真の映像をもとに各々の状態の身体の軸線や位置のみを描出することで、動きの軌跡を抽象的なダイアグラムとして示すマレーの方法は、クプカの一九一〇～一九一一年の《花を摘む女性》（*Woman摘花*）、マルセル・デュシャンの一九二二

年の《階段を降りる裸婦 No. 2》（*Figure Descenting the Stairs*）（フィラデルフィア美術館）や、同年に未来派の画家ジャコモ・バッラが描いた《ボールコニーを走る少女》（*Girl Running on the Ball*）、現代美術ギャラリー）、ジャック・ヴィヨンの一九一三年の油彩画《行進する兵士たち》（*Soldiers Marching*）（口絵 19）などにとりいれられていることが、先行研究で指摘されている。^{③〇}

マレーの研究で用いられる図解には、一本の曲線によって身体の軌跡を描く第二の方法も認めることができる。この線の記録方法は複数提案されており、連続写真により捉えた各部位を結ぶことで曲線を得るもの、身体の各部位に記録装置をとりつけその動きや高さを記録するもの（図 130）、靴底の圧力を記録するものなどが挙げられている。動くモチーフの諸状態を表すために直線的な線を並置する前者の描出法よりも、より有機的な曲線により身体の動きを捉えることのできるこの描出法は、一九一〇年頃のクプカの《ボール遊びをする子供》の素描における、ボールの動きや身体の部位の運動の軌跡を表した絡み合う曲線、一

リッジに着想を得て制作を行っていたと考えられる未来派の関心への共鳴を証拠づけるものであると考えることも可能である。すでに述べたような、キュビズム絵画において導入された多視点は、静止した事物を多面的に捉えるのには適しているが、動いている対象の運動そのものを捉えることはできない。このため、未来派宣言の執筆者マリネッティは、一九一二年に出版されたアンケートのなかで、運動する対象を描く未来派は静的な対象しか描かないキュビズムと対照的だと主張する⁽²⁶⁾。この批判はある意味での射たものである。例えばキュビズムの芸術家メッツァンジェが一九一二年に完成させた油彩《競輪場にて》(ヴェネツィア、ペギー・グッゲンハイム・コレクション)を、一九一三年に未来派の画家ウンベルト・ボッチョーニが描いた油彩《競輪選手のダイナミズム》(ヴェネツィア、ペギー・グッゲンハイム・コレクション)と比較すれば、その違いは明らかである。メッツァンジェは動いている身体の一瞬を捉えつつ、肉体と車輪の輪郭のみを残して対象そのものは背景が透けて見えるように描くことでスピードを暗示する。これに対しボッチョーニは、執拗に反復される直線および曲線の抽象表現を肉体の激しい歪曲と組み合わせることで、動きそのものを表現する。ボッチョーニの表現は、ベルクソンの「生命の躍動」に思想的な根拠を求めながらも、マレーやマイブリッジの生理学的な研究にも視覚的着想を得たものだった⁽²⁸⁾。

ただし、デュシャン兄弟やクプカの生理学への関心が、未来派の作品がはじめてパリで紹介された一九一二年二月のベルネーム・ジュヌ画廊でのグループ展に先んじて認められるものであったことには留意せねばならない。また、彼らの生理学的知識の応用方法が実に多様であることも注目される。一八九四年出版の著書『運動』のなかでマレーが提示する身体の躍動の描出法には、図式的に見れば二通りのものが存在し、ときには単独で、ときには組み合わせられて用いられている。第一のものは連続写真により動いている対象の複数の状態を同じ時間の間隔で捉え、それらを同一平面上で連続的に並置し描出する方法である(図128)。例えば、デュシャン・ヴィヨンのアパートのキッチンを装飾するために弟マルセル・デュシャンが一九一一年に描いた油彩パネル《コーヒー・ミル》(ロンドン、テート・ギャラリー)や、動く車輪を描いた一九一四年頃のデュシャン・ヴィヨンの素描(図129)には、連続写

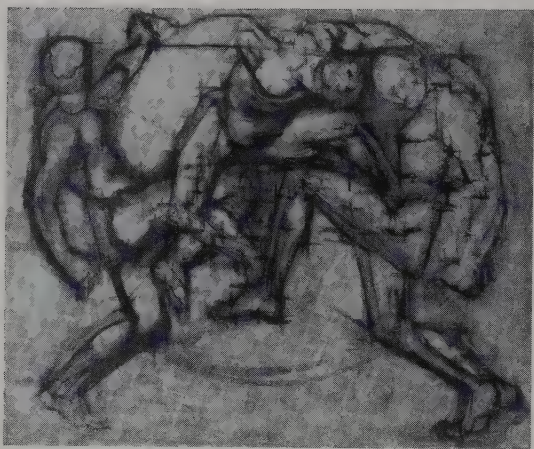


図 132 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《無題「踊る三人の人物」》
1913年 [1910～11年] フィラデルフィア美術館

運動の軌跡を線で表す発想をとり入れたデュシャン＝ヴィヨンの作品例としては、踊り手の脚部の運動の軌跡を描いた《無題「踊る三人の人物」》(図132)を挙げることができる。クプカの《ボール遊びをする少女》と同様の発想をとり入れたボールの軌跡が描かれた一九一〇年頃の素描も存在する。⁽³³⁾一九〇七年にピュトールのルメートル通り七番地にアトリエを移して以来、クプカは同じアパートの同居人であり、一九一〇年には毎週日曜日にこのアトリエでデュシャン兄弟とクプカからの会合が開かれていたことから、⁽³⁴⁾クプカの《ボール遊びをする少女》を目にしたことがデュシャン＝ヴィヨンの素描における生理学的な知識の応用のきつかけとなった可能性はきわめて高い。

加えて、一九〇九年ないしは一九一二年末から一三年初頭に描かれたと考えられるルーアン美術館所蔵の未刊行素描帖の最後の紙片には(図133)、前述の二通りの方法によって捉えられた運動のダイアグラムへの関心の高まりを示す表現が認められる。紙片中央の、規則正しく動く時計の針を描いた素描は、連続写真を用いて時計の動きを捉えたマレーの挿絵(図128)を想起させる。また紙片右上の、人間を乗せた蛙が飛び跳ねる運動のダイアグラムは、波を描く一本の線により動きの軌跡を表すマレーの第二の方法(図130)を応用した発想によると考えられる。デュシャン＝ヴィヨンの描き出す蛙の飛翔のダイアグラムは、とりわけマレーが試みた、鳥の飛翔の、機械による記録結果の波形に近似している。⁽³⁵⁾このことから、前述の素描(図133)の蛙のダイアグラムもまた、マレーの生理学的な実験から着想を得つつ、そこに独特のユーモアを込めたものであったと考えられる。

九一二年の《アモルフア 二色のフーガ》の曲線(図131)、律動する抽象的な線を描いた一九二一―一九二三年の《茶色の線のソロ》(プラハ国立美術館)、マルセル・デュシャンが構想した《三つの基準停止装置》(一九一三―一九一四年、ニューヨーク近代美術館)のなかにもとりいれられていることが、先行研究で指摘されている⁽¹¹⁾。

マルセル・デュシャンに関して言えば、動きを連続的に記録し並列する方法と運動の軌跡を線で表す方法を組み合わせる試みも認められる。例えば前述の《階段を降りる裸婦No. 1》では、肩やふくらはぎの部分の動きの軌跡が弧によって表現されている⁽¹²⁾。だが、運動している身体の複数の状態を並置する方法が画面全体で強調されているのにくらべれば、そうした描出法は、きわめて断片的かつ部分的にしかとりいれられていない。

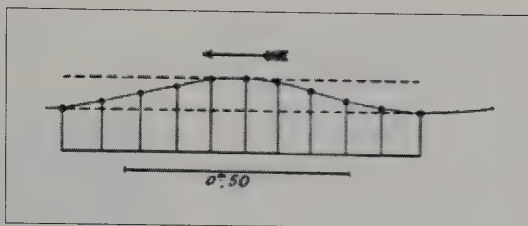


図 130 エチエンヌ＝ジュール・マレー『運動』(1894 年)の挿図 112 (歩行中の男性の頭部)

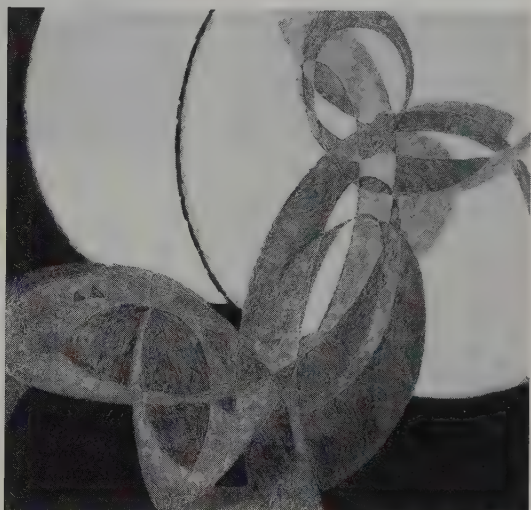


図 131 フランティセック・クノカ《アモルフア 二色のフーガ》 1912 年 プラハ、国立美術館

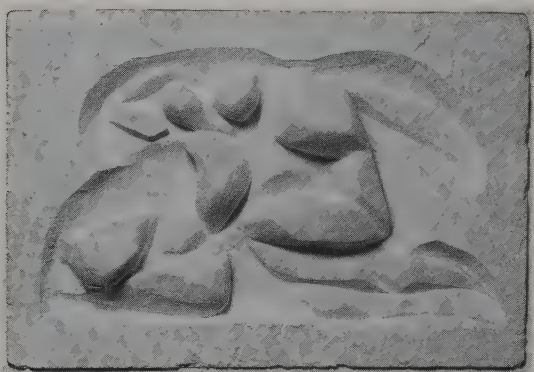


図 134 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《恋人たち》1913年 パリ
国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）

学的な平面に分割された背景から、浮き彫りのように浮かびあがるモチーフをたびたび描いている（図70、71）。こうした浮き彫りのな絵画表現はキュビズムの画家たちに共有された表現法であった。前述したように、一九〇八年にピカソが完成させた《三人の女たち》（口絵3）にはすでに、構成的筆触で彩られた幾何学的な背景と女性像の構想に、浅浮き彫りのな効果が認められる。一九一三年頃のジャック・ヴィヨンの作品（図70）は、こうした浅浮き彫りのな視覚効果を取り入れたものである。第2章でも触れたように、人物は幾何学的に分割され、その各々の側面にはドライポイントによる硬質な線で陰影がつけられている。このためモチーフは切子状のマスとして表現されている。この「図」の部分を支える「地」の部分もまた、人物

と同様の抑揚で陰影がつけられ、幾何学的な面に分割されている。こうした「図」と「地」の質感の類似性は、クリスタルのような硬質さを備えた背景と人物とが溶け合うような印象を見る者に与える。

しかしデュシャン＝ヴィヨンの《恋人たち》（図134）における浮き彫り表現では、平坦な背景と、多面体に翻案されたモチーフとは、明瞭に区別されている。二人の人物は堅牢なマスとして表されており、身体を分かち溝が深く刻み込まれている。こうした溝は、ジャック・ヴィヨンの絵画における均質な線の表現と異なり、背景から独立した身体像の、一塊の個体としての性質を損なうことはない。

《恋人たち》におけるこの特殊な身体の分割法は、身体運動の表現と深く関わったものであった。アポリネールが《恋人たち》をサロン・ドートノンヌで目にして「運動と雰囲気（⁴⁰）の興味深い探求」を認めたように、完成当時この作品が高く評価された点は、身体運動の表現方

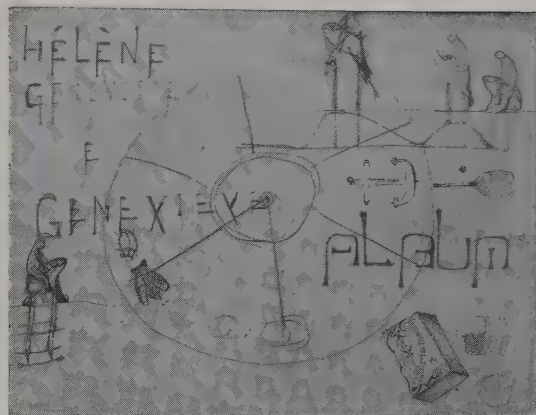


図 133 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《習作》1912年頃 ルーアン美術館

デュシャン＝ヴィヨンが一九一三年一月十六日にウォルター・パッチに宛てた書簡における次のような記述は、機械的な手段で生命の運動を記録するこうした生理学への関心を、あらためて裏づけるものである。

機械の力は逃れることのできないものであり、私たちはもはや機械なしに、生きているものをほとんど考えられなくなっている。私たちは生物と無生物とのすばやいちよつとしたふれ合いに、不思議と心を動かされる。⁽¹⁷⁾

写真機で機械的に運動を捉え抽象化した線描を、ヴォリユームを持った肉体の律動の表現として応用した作品が、一九一三年に完成されたデュシャン＝ヴィヨンの浮き彫り作品《恋人たち》(図134)である。男女が絡み合うその姿には、マイヨールによる一九〇七年の浮き彫り《欲望》(パリ、オルセー美術館)やブルデルの一九一二年の浮き彫り《ダンス》(モントーバン、アングル美術館)からの影響が指摘されている。⁽¹⁸⁾しかしデュシャン＝ヴィヨンの作品は、より単純化された形態を特徴としている点で、マイヨールやブルデルと一線を画すものとなっている。このためにピエール・カバンヌは、キュビズムや未来派からの影響も作品のなかに見出している。⁽¹⁹⁾だが未来派やキュビズムの絵画作品における線の効果が構図やモチーフを一樣に細かく断片化する傾向があるのに対し、《恋人たち》の特徴は、用いられている線がモチーフの量塊としての有機的な統一性を損なうことなくダイナミズムを表現している点にある。

このことはジャック・ヴィヨンの同時期の作品と比較しても明らかである。同時期、ジャック・ヴィヨンは幾何

ただし、クブカが一九一二年には《アモルファ 二色のフーガ》(図131)のように線による描出法から発したきわめて抽象性の高い表現へと展開していくのに対し、デュシャン・ヴィヨンの《恋人たち》(図134)の場合には、身体という具体的なモチーフに抽象的な線を組み合わせていることに特徴が見出せる。ここでは、抱擁と反発という動きの軌跡のみならず、愛情と葛藤という男女の感情の複雑な絡まりが、芸術家の手により律動的な曲線として表現されている。作品に表された人物の肉体という具体的な存在は、そうした曲線の解釈をより確かなものにしてゐる。加えて、《恋人たち》というタイトルによって、表現された心理状態が「欲望」というテーマに深く関わるものであることが示唆されている。

この点から見れば、《恋人たち》は弟マルセル・デュシャンが一九一一年に描いた《電車のなかで悲しむ男》(ヴェネツィア、ペギー・グッゲンハイム・コレクション)と関心を共有している。マルセルの作品では、電車のなかで揺れる男の動きが連続写真のように身体の諸状態の並置によって描かれると同時に、そのタイトルによって、悲しみに揺れる男の心理状態が表現されていると理解できる。⁽⁴²⁾

実際、一九一一年のサロン・ドートンヌの展覧会評の下書きとしてデュシャン・ヴィヨンが書いた次の一節は、動きの表現と心理状態の表現を重ね合わせる彫刻家の意図が、マルセルの《電車のなかで悲しむ男》の制作と同時期に生じていたことを示している。

生理学的な情動には、音楽と詩の変化にも似た変化によって、心理学的かつ精神的な情動が続かなければならない。造形芸術はもはや生命をただ見えるようにするためだけのものではない、それは生命について思考させなければならぬ。⁽⁴³⁾

機械的な手段で記録することのできる生理学的な情動だけではなく、音楽と詩にも喩えられるような「心理学的」で「精神的」な情動の表現へと発展させてこそ、生命についての考察が可能になるというこの主張が示唆して



図 135 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン『恋人たち』の習作
1913年 パリ、国立近代美術館（ボンビドゥー・センター）

法の新しさにあった。こうした表現の新しさは、素描の段階ですでに構想されていたものである。一九一三年初頭の書簡に描かれた、『恋人たち』左側の女性像に類似する素描では、人物の右腕は大きく弧を描きながら頭の後ろへと曲げられ、左肩と右の腿、腰の部分を、身体の躍動を感じさせる曲線が、翻る衣の襞のようにとりまいている⁽⁴⁾。続いて男性像が加えられた素描では(図135)、二人の体をとるまぐ楕円形と、アルファベットのS字型の曲線が、逃れようとする女性と、つなぎ止めようとする男性の身体の相克をより明確に伝えている。完成作に近い粘土習作(ベルネイ美術館)および完成作(図134)では、素描で考案した線を表現するために凹凸の効果が利用されている。ここでは、単純なマッスで表された男女の一条まとわぬ裸体に、稜の部分と溝とを組み合わせた線が絡まり、二人の身体の運動を表現している。

身体の運動を表現するこうした抽象的な線は、前述したような、機械技術により運動を線で表す当時の生理学の二通りの描写法のうち、弟マルセルの『階段を降りる裸婦No.1』や、兄ジャックの『行進する兵士たち』がとりいれていた複数の身体の状態を連続的に並置する方法ではなく、むしろクブカが『ボール遊びをする少女』の習作でとりいれていた一本の線で運動の軌跡を表す方法に依拠している。マルセル・デュシャンやジャック・ヴィヨンによる前者の描写法の場合には、機械的に捉えられた規則的な運動が強調されるが、後者の描写法の、複雑に絡まり合う曲線は、規則的ではない、より自由な律動の表現をモチーフに与えることができる。こうした自由な律動の表現は、クブカとデュシャン・ヴィヨンが共有する関心であったと言える。

キュビズムに傾倒していたピカビアは、第一次世界大戦の兵役を逃れ、一九一五年から一九年までニューヨーク、バルセロナ、スイスを彷徨するのだが、このあいだに機械的な部品や工業製品を描いた素描や水彩、挿絵、油彩を制作するようになる。⁽⁴⁶⁾この時期のデュシャンとピカビアが、キュビズムとは明確に距離をおく姿勢を示していた一方で、彼らが当時共有していた工業的な製図法への関心は、事物の幾何学的構造に着目するキュビズム理論からの影響を示唆しているとも言えよう。⁽⁴⁸⁾

たしかにそうした関心は、やがてはキュビズム的な再現^{リプレゼンテーション}の領野から逸脱し、産業的素描の「レディ・メイド」的な現前^{プレゼンテーション}へと接近していくものである。だが、ピカビアやデュシャンによる現前／提示の技法は、単に既存のイメージを利用するだけでなく、文字や記号を加えることで、産業的な物質が人間の欲望と想像力から生まれ出たものであることを提示するためのダイアグラムとしても機能している点には注意する必要がある。この点で彼らのレディ・メイドは、事物の現前でありながら再現前としての性質も有するような二重性の特徴とするイメージなのだ。これこそが、ニューヨーク・ダダと呼ばれる運動のひとつの重要な特質となる。

ダダの作品を特徴づけるこの二重性は、おそらくは総合的キュビズムにおける文字や絵画平面に貼り付けられた事物から直接着想を得たものであるだろう。ピカビアの作品におけるダイアグラムの性質に注目したデイヴィッド・ジョゼリットは、キュビズムの幾何学的表象が「内破的」なものであるのに対し、ダダによるダイアグラムを通したイメージの提示が「ベクトルや関係性」を明らかにする「拡張的」なものと述べているが、⁽⁴⁹⁾キュビズムとダダにおけるダイアグラムのこうした違いを踏まえてなお、そもそもダイアグラムの視覚的な可能性を芸術作品に持ち込んだ点においては、ダダもまたキュビズムの実験に多くを負っていると言える。キュビズムの「内破的」な幾何学はやがて、例えば前述のピカソの素描においては、椅子のような人工物のイメージと人間のイメージとが溶け合うような空間を生み出すことになり、キュビズムから発しながらダダへとたどり着いたピカビアやデュシャンの作品では、ひるがえって人工物の形象に宿る人間の欲望と想像力とを暴く試みが行われるようになるのだ。

いるのは、生命活動のメカニズムの生理学的な描出法に関心を寄せつつも、最終的に精神的なものと肉体的なものを明確に区別するデュシャン・ヴィヨンの思想である。ポンピドゥー・センターに所蔵されている次のデュシャン・ヴィヨンの未刊行手稿では、機械的な手段だけでは生命の表現として不十分だとする考えが明確に主張されている。

機械は量において生命を模倣することはできるが、決して質においてそれを模倣することはできない。写真、蓄音機、自動ピアノなどの過ち。⁽⁴⁾

マルセル・デュシャンとピカビアにおける機械的な表現

ところで、肉体の運動と精神の活動とを結合させた新たな表現の試みという、一九一一年頃に兄弟で共有していた関心から発し、デュシャン・ヴィヨンが一九一三年に《恋人たち》を制作する頃には、弟マルセル・デュシャンの関心はすでに兄とは異なる方向へと向かっていた。マルセルはその後、《彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁、さえも》（フィラデルフィア美術館）におけるように、欲望のエネルギーと機械的なエネルギーとのアナロジーという発想を展開させるなかで、肉体を機械として描くことになる。⁽⁴⁾ また、連続写真に着想を得た《階段を降りる裸婦No.1》のように、心理状態の描写を排除し生理学の機械的な記録技術のみに焦点をあてる傾向もマルセルにおいて顕著となる。こうして彼は、機械的な記録や機械的なモチーフを、芸術家の手による心理描写や肉体描写を必要としないほどに完成された表現手段として応用するのである。

その後マルセル・デュシャンは、画家ピカビアとともに、工業製品の既成のイメージのなかに秘められた欲望を見出すことによって、新たな詩学を築いた。男性用便器にR・ミユットの偽名と制作年を記した、《泉》の名で知られることになるデュシャンの一九一七年のレディ・メイドは、その最たるものである。他方、一九一二年には

いる。また彼は次の文章において彫刻の造形言語を音楽的な言語との類比関係で語っている。

絵画と同様に、また音楽と同様に、彫刻は、自然にも起源を持つ特別な調和の世界を見つけないければならない。三次元の支配者である彫刻は、線と面、そしてヴォリュームを自然に対して与えることを目的とする。そして、その均衡、拍子、律動における生命が、彫刻にテーマを与えるのだ。⁽⁸⁾

この引用における「自然」と「生命」という概念に注意してみたい。第一に目にとまるのは、現実における具体的な事象を示す「自然」が、ここでは絵画と彫刻、そして音楽における表現の、ひとつの出発点として示唆されている点だ。《恋人たち》においては、「自然」は二人の人物の肉体に相当する。第二に、ここで語られている「生命」は、「均衡、拍子、律動」という音楽的な要素から成るものとされているが、《恋人たち》においては、それらは自由に律動する抽象的な線に体现された二つの要素、肉体と精神の律動に相当すると考えられる。デュシャン・ヴィヨン自身の手稿の表現に立ち戻るならば、この線により可視化される「生命」は、一方では彼の時代には生理学的な「機械の力」を借りて描出された運動である。他方、すでに引用した別の手稿の記述によれば、生理学的な発想にとどまることなく「心理学的かつ精神的な情動」へと移行することで、彫刻家は「生命をただ見えるようにする」のではなく、見る者に「生命について思考させ」ようとする。そしてそれは「音楽と詩の変化」にも喩えられるものである。

「自然」から「生命」へ、肉体の運動から精神の情動へと展開する上記の思考を支えているのは、この彫刻家自身の制作を通じた経験にほかならない。彼は音楽の律動に支配され没我の境地に至る制作中の自身の肉体について次のように記述している。

音の軌跡に魅了された私は、あらがうことなくそれに従った。私は鉄の手によって捉えられ、石のうえにひき

デュシャン「ヴィヨン」とクブカにおける音楽への関心

デュシャンやピカビアが機械の部品のイメージや機械的に記録されたイメージを直接とりいれ提示したのとは対照的に、クブカやデュシャン「ヴィヨン」の場合には、機械の部品や機械的に記録されたイメージをそのまま作品に反映させることはしない。生理学に影響を受けていた時期に制作されたデュシャン「ヴィヨン」の《恋人たち》においても、機械技術の与える視覚に着想を得た運動を表現する抽象的な線に、芸術家の手により自由な律動が与えられており、生理学的観察だけでは捉えられない心理状態が表象されている。また彼らは、そうした線と、有機的な統一としての肉体の量塊的な表現との差異を明瞭に示すことで、眼に見えない抽象的要素と眼に見える具体的要素の位相を正確に伝えようとしている。

クブカやデュシャン「ヴィヨン」が、動きを抽象的な線で表す際に、機械技術による記録以外からも着想を得ていたとすれば、それは音楽である。クブカに関しては、すでに先行研究において、生理学だけでなく音楽や舞踏に強い関心を示しており、それが抽象表現につながっていたことが明らかにされている。⁽³⁹⁾クブカ自身の記述によれば、音楽と建築は「その表現形式を感覚と思考の主観的な世界から直接汲みとる」、すなわちもともと「抽象」の要素の強いものである。⁽⁴⁰⁾また彼は舞踏に関しても、「画家や彫刻家が静的な素材に刻むものと同じ曲線や直線を生み出す」ものであると主張し、その律動を抽象的な図形で捉えている。このため、クブカの《茶色の線のソロ》（プラハ、国立美術館）のような抽象的な線の表現は、次の三つの要素、すなわち抽象的な音楽、音楽に共鳴し幾何学的な律動を描く舞踏、そしてそれを視覚化するマレーの生理学への関心のなかで生まれたと、これまで考えられてきた。⁽⁴¹⁾デュシャン「ヴィヨン」に関しては、音楽と抽象表現の関係性に言及する先行研究はないが、クブカと同様、彼もまた、音楽との照応のなかで造形作品について考察する芸術家であったことを勘案すれば、この彫刻家にとってもまた音楽と抽象表現が結びついていた可能性を検討する余地はある。彼は「音楽的な技巧の概念なしには、私は作品について評価を下さないようにしている」⁽⁴²⁾という言葉を《偉大なる馬》のための習作素描のなかに書き記して

家は、身体のカナニズムを機械で置き換えるだけでなく、身体の動きによって歪曲されたヴィジョンを表現しようとしているのである。

デュシャン・リヴィヨンの《馬》と、一九一五年頃に制作されたウンベルト・ボッチョーニの《競馬場+家にいる馬のダイナミズム》(図137)とを比較すると、両者の構築方法の特徴がよくわかる。二つの作品は走っている最中の馬を三次元的に表現している点で似通っている。だが機械的なイメージが用いられる方法については、両者のあいだに違いがある。ボッチョーニの《競走馬》は、段ボールや金属板といったさまざまな素材を用いて飛行機の形態を模したアッサンブラージュであり、そこに馬のイメージが重ね合わせられている。生物の部分を産業的な素材



図 136 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《偉大な馬》1914年
(1976年鑄造) パリ、国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)

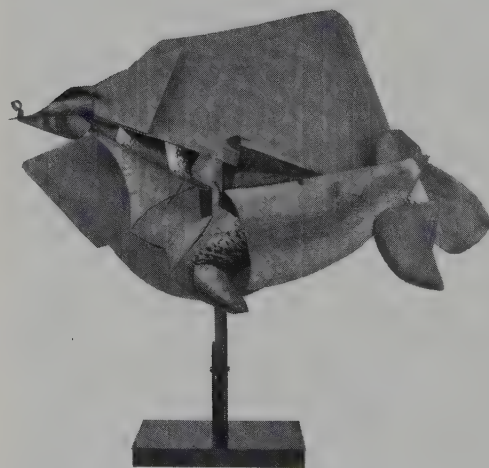


図 137 ウンベルト・ボッチョーニ《競馬場+家にいる馬のダイナミズム》1914~15年 ヴェネツィア、ベギ・グッゲンハイム・コレクション

ずられ、岩にぶつけられ、溝に投げ込まれ、次いで離れた海岸の砂に連れ戻された結果、眼もくらむばかりの流れをとり戻し、それを終わらせた。私は空間と自我を超えて、つかの間に体験した恍惚のなかでうちのめされたのだ。⁽³⁶⁾

ここで、制作中の芸術家のからだを導くものとして語られている「音の軌跡」こそが、肉体と感情の動きの表現を生み出し、機械技術により「生命」を可視化するだけでなく、「均衡、拍子、律動」という音楽的な要素から成る「生命」そのものについての考察を促す作品をつくりあげることになるのだ。手稿から導きだされた以上の彫刻家の思想が明らかにしているのは、生理学から心理学への関心の移行が、制作過程のなかで肉体と音楽の律動の共鳴関係と結びつき、《恋人たち》の表現のなかに結実する過程そのものである。

デュシャン「ヴィヨン」における機械部品と有機的身体の融合

デュシャン「ヴィヨン」にとって、生理学の知識が機械によって記録されたイメージをとりいれるきっかけになっていたとすれば、一九一四年に制作された《馬》は、機械の部品に着想を得たモチーフをとりいれている点で、彫刻家における新たな関心を示すものだと言えるだろう。現在《大きな馬》や《偉大な馬》(図136)として知られる作品は、もとは四十五センチメートルほどの高さの石膏模型を、彫刻家の死後にジャック・ヴィヨンとマルセル・デュシャンの許可のもとブロンズで拡大鑄造したものである。⁽³⁷⁾ 弟デュシャンが、この作品について「キュビズム運動の道標のひとつとして幾度となく言及され続けるだろう」と後に語っているとおり、その形状はキュビズム彫刻の代表作としてしばしば考えられてきた。⁽³⁸⁾

ところで、この作品の特徴である機械的な構造をよく観察してみると、各々の幾何学的な形態はわずかに湾曲しており、機械的な精密さや産業的な規格化とは異なる様相が与えられていることがわかる。このことにより、彫刻

ボンピドゥー・センターに所蔵されている別の素描も、似たような着想により科学的知識と抽象的表現とを組み合わせている(図140)。この素描の第一の特徴である、動く馬の複数の状態をならべる表現は、前述のマイブリッジの連続写真を想起させるものである(図141)。第二の特徴は、各々の解剖学的な部位が単純な幾何学的形態に翻案さ

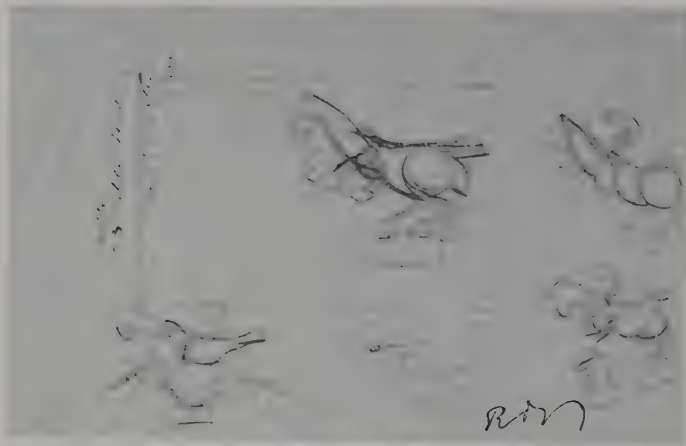


図 140 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《馬》の習作 1914 年 ハリ、国立近代美術館（ボンピドゥー・センター）

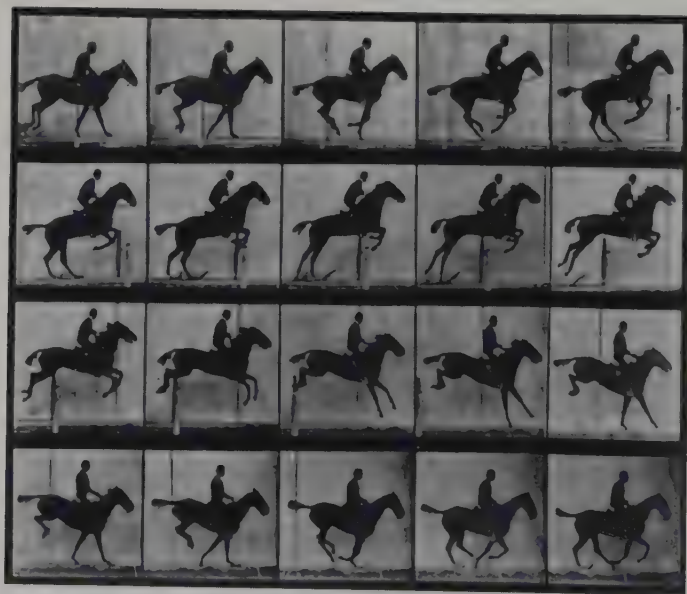


図 141 エトワート・マイブリッジ《馬の跳躍》『動きのなかの動物たち』（1887 年）に掲載された図版

幾何学的な抽象へとデュシャン＝ヴィヨンのなかでは、いくつかの紙片は関節の解剖学的な習作を行っており(図138)、また別のものは解剖学的な分割にしたがって馬の肉体を幾何学化している(図139)。後者の素描においては、馬は身体の解剖学化をとおして多面体に

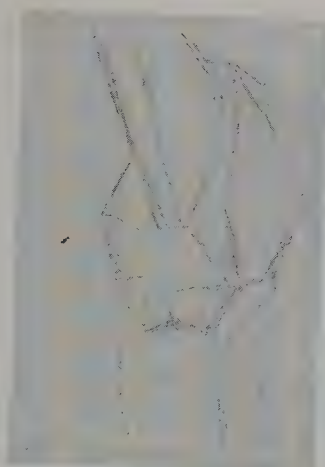


図 139 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《『馬』の習作》1912年 フィラデルフィア美術館



図 138 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《『馬』の習作》1912年 フィラデルフィア美術館

で置き換える発想は、マリネッティが一九一二年の『未来派文学の技術宣言』で提案した「交換可能な部分から成る機械的人間」^⑥を思い起こさせる。これとは反対に、デュシャン＝ヴィヨンの《馬》は、前述のようにブロンズ鑄造をするために石膏で塑造されたものであり、同一素材で統一され結合された各々の要素が、さまざまな素材を組み合わせたボッチョーニのアッサンブラージュよりも堅牢に結合されている。このために、デュシャン＝ヴィヨンの《馬》は、機械的な部位の寄せ集めとしてではなく、生命の有機的な一単位としての身体像を表現しようとしたものと考えられる。

こうした表現は、丹念な素描習作の結果生み出されたものであった。マリ＝ノエル・プラデルが指摘しているように、《馬》の習作は、一九一二年の《メゾン・キュビスト》の習作に描かれている騎馬像のような、比較的再現的な素描によって開始された^⑦。また筆者は、フィラデルフィア美術館に所蔵されていた素描帖の調査によって、再現的な描写から

的な製図を思わせる素描を制作するようになる(図142)。膝の関節は円盤と蝶番、骨は棒で表され、そこに筋肉を示すコイルが巻きつけられている。こうした構造は、素描のさらに発展した段階では、馬の背中の中描く有機的でダイナミックなS字型の曲線と組み合わせられることになる(図143)。ここでは二つの足は、肩と臀部のタービンを動力としながら互いに交差する複数の棒として表現されている。

しかしながら、彫刻家の目的は解剖学的構造と工業的構造のあいだのアナロジーをうち立てるだけでなく、ダイナミックな生命の有機的な統一体を実現することにもあった。このため完成作では、解剖学的な構造を機械的な要素で置き換えるという着想は部分的に放棄され、いくつかの主要な部分だけが機械的な形態として表現されるようになる(図136)。このようにして、彼は馬の身体像の全体的な有機的統一を維持しようとしているのだと考えられる。

デュシャン＝ヴィヨンにおける解剖学と精神、機械と潜在意識の連関

デュシャン＝ヴィヨンにあつては、以上のように、機械によって捉えられたイメージと機械部品のイメージとはいずれも生命的な身体に統一されていたのだが、それはまた精神的な体系とも結びつけて考えられていた。次に、彫刻家の手記を読解しながら、精神的な〈神〉の抽象世界と物理的な生理学という異なる二つの領野に向けられた関心が彼のなかでどのように両立していたのかをより立ち入って検討したい。

まずはピュトーのアトリエのエンブレムを描いた一九〇七年の習作の裏面に書き留められた文章を見てみよう。そこでは、生物の解剖学的な組織が人間の意識の発展に喩えられている。曰く、「大地は組織化しようとする。自らの生の解剖学的な成分から、そこに住まうすべての生物からつくられた存在がゆつくりと出てくる。それ『解剖学的な成分』が含んでいる豊かさが活動的なエネルギーに変わるあいだ、ひとびとは苦勞をしながらも普遍的な人間意識を発展させる。地図の上で、歴史のなかで、私たちが追うことができるのは、この組織化の、ゆつくりとした、しかし必然的な進歩なのだ。私たちはまた、人間の解剖学の数々の図式と図式のあいだに類比関係を築くこと

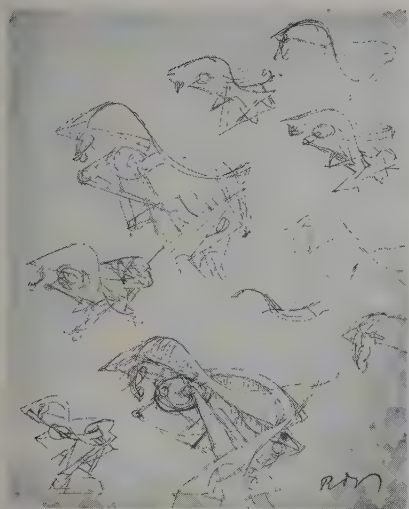


図 143 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《馬》の習作 1914 年 パリ、国立近代美術館（ボンビドーウ・センター）



図 142 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《馬》の習作 1914 年 パリ、国立近代美術館（ボンビドーウ・センター）

れていることである。例えば馬の肩は半円形、尻は円形として描かれている。つまりここでは、身体の動きに関する生理学的な正確さと、身体の幾何学的描出法の創出との双方が、彫刻家の追求の対象となっているのである。

デュシャン＝ヴィヨンは、この作品の粘土習作において、解剖学的かつ分析的な幾何学を機械的な部品に置き換えて表現している。《馬と騎士》の第一、第二の粘土習作では、両側の肩と臀部が車輪の形態に翻案されている^④。肩と臀部の車輪を連結する棒はおそらく足に相当しており、からだ全体の構造が機械でできた乗り物に喩えられていることが理解される。しかしながら、この習作に与えられた左右対称の構造は、完成作の《馬》とくらべればどちらかといえば静的な印象を生み出している。この問題を解決するために考案された新しいモデル《小さな馬》（フィラデルフィア美術館）では、車輪は右臀部の片側にしかない。騎士の姿は消え、私たちがそこに見るのは機械的な馬のダイナミズムそのものである。

しばらくしてデュシャン＝ヴィヨンは、一九一四年頃、先の解剖学的な素描にもとづいて（図138）、馬の足の関節のメカニズムを機械的な部品で置き換えた、工業

いのである。なぜならば芸術活動とは、前述したように、物質的な世界と対話しつつも、それを超越し、神秘的な世界に近づく手段であつたからだ。

だが、機械の持つ自動性が人間の無意識の活動とのアナロジーで捉えられ得るものであつたということも忘れてはならない。デュシャン・ヴィヨンは『ボエム・エ・ドラム』誌掲載の一九一四年の論文において、エッフェル塔を機械的な部品および機械技術と芸術家による美的な努力とが結合した現代的な造形として捉えていたのだが、そこには、意識的で知的な試みだけでなく、ゴシック聖堂を建築した中世のひとびとにも共通する「美の潜在意識の領野からとり出された起源」をも認めている⁽⁶⁷⁾。

ここで新たに出てきた「潜在意識」という語や、それとほぼ同じ意味で彼の文章に登場する「無意識」や「本能」という用語は、デュシャン・ヴィヨンの思想を理解するうえで、「生命」や「ダイナミズム」と並ぶ重要な鍵概念である。一九一七年に執筆された手稿「芸術制作のあいだの認識の多様性」⁽⁶⁸⁾のなかで、彼は絵画というものが「自然の客観的な表象」や「抽象的な概念」ではなく、「理性ではほとんど把握できないような形態を持つ、もつとも魅力的でもつとも心情に結びついた個性の再現、再投射」⁽⁶⁹⁾のだと主張している。また別の手稿では、この「秘められた存在」を「無意識」と呼ぶことを提案する。彼はそれを「たどり着くには全人生をもつてしても十分ではない」ような「芸術の本能」として定義している⁽⁷⁰⁾。

デヴォラ・シルヴァーマンが『オール・ヌーヴォー——フランス世紀末と「裝飾美術」の思想』のなかで主張しているように、潜在意識ないしは無意識が芸術的な想像力と結んでいた関係は、十九世紀末の心理学と美術批評の交差する地点においてすでに関心の対象とされていた⁽⁷¹⁾。おそらくはデュシャン・ヴィヨンも、こうした議論に少なからず通じていたと考えられる。彼は、論考「芸術制作のあいだの認識の多様性」のなかで、「無意識」の状態と「直観」とを心理的な体系の基盤として位置づけているが、それは、内なるイメージを外的な世界へと具現化するプロセスにおいて無意識が重要な役割を果たすと考えたからであつた⁽⁷²⁾。

もできる。人間意識の心的な進歩は科学と知性の進歩にしたがつたのだ⁽⁶⁾。

したがってデュシャン・ヴィヨンにとって、解剖学は身体のメカニズムを理解させてくれる科学的知識であるばかりでなく、「人間意識」のダイナミックな発展を組織する成分の、活気のある動力源のメタファーでもあったのだ。ここで彼は明らかに、統一体の有機的なヴィジョンと生物の解剖学的組織とを結びつけることで、心的な展開を理解するべく生物学的なアナロジーを利用している。

デュシャン・ヴィヨンにとって、生命のダイナミズムはさまざまな事象を説明する重要な要素であつた。彼は芸術的な造形そのもののなかに内なる動的なエネルギーがあると考えており、その動力源こそが、時代ごとの趣味や生活様式にしたがい多様化していく様式をかたちづくっているのだとする。例えば彼は、あるメモのなかで、「私たちは一塊の様式をつくるのではない、様式そのものが、あちらでもこちらでもはじまり、着想を凝縮し一般化しながら、ゆつくりとかたちをなし、変形する⁽⁶⁾」と記している。一九一三年一月一六日付のウォルター・パッチに宛てた手紙のなかでも、彼は、「生命が形成する諸形態と美的形式」のあいだの関係を把握し、「こうした物質の關係のその只中に私たち自身の身を沈めることにより、それらを線と面、総合的なヴォリュームに翻案し、そして今度はそれらが互いに私たちをとりまく生命と同じリズムのなかでバランスをとる⁽⁶⁾」ことの重要性について主張している。それは彼によれば「より高次のダイナミズム」として現れるものだ⁽⁶⁾。

こうしたことを踏まえると、彫刻家が機械に対して抱いていた両義的な観点をよりよく理解することができる。彼にとって、機械的な部品は現代生活のダイナミズムを表現する非常に有用な素材であつたが、同時に機械技術は決して「より高次のダイナミズム」を把握する主体となることはないものだった。というのも、現代の物質のなかに「身を沈める」ことで新しい美的形式を築くのは、機械技術ではなく芸術家本人でなければならないからだ。要するに、機械は人間の活動にとつて、命令を受けて動く受動的な客体でしかなく、芸術家が生み出したアナロジーのなかで生物のダイナミズムを表現することはあつても、芸術家そのものに成り代わつて作品を生み出すことはな

という。そして「今度は芸術作品が生きはじめ、その曲線を時間のなかで描き、芸術家はこの曲線ができるだけ長くなることを願うのだ」⁽⁷⁹⁾。ベルクソンもまた、『創造的進化』（二九〇七年）において、芸術家が創造的な作業のあいだに経験するものを「思考が具体的になるにしたがって変化する思考の進歩」と言い表し、それがすなわち「ひとつの生命的な過程であり、ある觀念の成熟にも似たなにか」⁽⁸⁰⁾なのだとする。

さらにこの「觀念の成熟」について、デュシャン・ヴィヨンは創作を實踐する立場から次のように詳細に記している。

感情的な段階はもつとも大きな躍動によつて進み、強度がそれを照らし出すのだが、この強度が習作を容易にしてくれる。芸術家はヴェールの端を持ちあげたにもかかわらず不安を感じている。彼のなかにあるイメージが自らの築きあげるイメージに重ねられることがわかっているのだ。それまで抑えつけられていた欲びは、成長する。作品のあらゆる可能性が彼に現れてきて、彼は欲びが十分ではないあいだそれらを見続ける。彼の認識はひろがり、自己の感情的な豊かさのなかに、欲びによつて偶然獲得されたものを早くも見つけ出そうとし、今とにかかつている作品を終わらせながら、次のものを開始する。それを頭のなかで行うこともあれば、素描しながら探すこともある。まさにこのとき、完成された作品のなかで、過去に自らが支配されていた中間的な状態の激しい欲びとともに感情の曲線がもつとも高められ、明日の作品によつて将来を俯瞰する。⁽⁸¹⁾

ここで述べられている「躍動」とは、言うまでもなく『創造的進化』の核となる概念である。ベルクソンはそこで次のような仮説を提示している。まず「生命の根源的躍動」とは、「成体となった有機体を介して、ある世代の胚からその次の世代の胚へとうつつていく」ものである。⁽⁸²⁾それはすなわち、新しい種の創造の原動力なのであり、「多様性の根源的な要因」である。⁽⁸³⁾というのも「進化は一筋の道を描きはしないし、目標に向かうことなくさまざまな方向に向かうのであり、ついには「生物が環境に」⁽⁸⁴⁾適応する時でさえ創意に富んだままでいる」⁽⁸⁵⁾。デュシャン

デュシャン＝ヴィヨンとベルクソン

最後に、デュシャン＝ヴィヨンの文章に登場する鍵概念である、「直観」という語について見ていこう。マーク・アントリフは、論考「芸術制作のあいだの認識の多様性」で述べられている「合理的でも筋の通ったものでもない」根拠に、ベルクソンの思想における直観の概念が影響していると考えている。実際、前述したように、二〇世紀初頭には、直観は子供の素描教育の分野で頻繁に議論の対象とされており、フェリックス・ラヴェツソンが十九世紀に推奨した素描の「直観的な手法」の理念が公的な教育のカリキュラムとして認められたが、そのラヴェツソンの影響のもと、ベルクソンは直観を物ごとの把握の基礎においた。アントリフは、『形而上学入門』（一九〇三年）におけるベルクソンの「直観」の定義、すなわち「われわれをある対象の内部にうつし入れて、この対象がもつユニークなところ、したがって表現できないところにわれわれを一致させる共感」としての「直観」という考えが、先に引用したデュシャン＝ヴィヨンの文章に認められると主張する。

デュシャン＝ヴィヨンの着想とベルクソンの思想の類似は、単なる偶然ではない。というのも、すでにいくつかの研究で指摘されているように、ベルクソンの哲学は当時のキュビズムのサークルでひとつの流行となっていたからだ。筆者自身、この点に関してベルクソンとデュシャン＝ヴィヨンをつなぐ新資料を発見した。ポンピドゥー・センターに所蔵されているデュシャン＝ヴィヨンのアーカイヴには、一九一七年十一月二十九日付の「芸術制作のあいだの認識の多様性」のためのメモ書きが所蔵されているが、そこにはいくつかの哲学者や小説家の名前がならべられており、ベルクソンの名前も記されているのである。このことを考えれば、とりわけ「芸術制作のあいだの認識の多様性」を執筆する際にベルクソンが参照された可能性は高い。

「芸術制作のあいだの認識の多様性」のなかには、ほかにもベルクソンに共鳴する部分を見つけることができる。想像力のダイナミズムに関する言及である。デュシャン＝ヴィヨンによれば、芸術家が心に思い描いたイメージを外の世界に具体化しようとするとき、「果物のように情動が熟してそれを維持していた木がぶら下げられなくなる」

るのに不適切なものであったと言える。

この相違点の背景には、「抽象」と「具象」、「意識」と「無意識」、「現実」と「芸術」のあいだで葛藤したデュシャン・ヴィヨン独自の思想があったと言える。前述した、一九一七年に彼が執筆した「芸術制作のあいだの認識の多様性」では、まず本能的な直観や潜在意識を働かせ、イメージの原型を生み出し、次に感情や感覚によって素材と対話をし、最後に対象の知的な理解の次元に至ることが説明されている。実際には、デュシャン・ヴィヨンの芸術的実践そのものは、この逆の流れをたどり、第三の知的な抽象性から、徐々に第一の根源的な要素の重要性への意識を芸術家自身に促すものだった。まず、一九一二年の《メゾン・キュビスト》の習作素描をたどるなかで確認したように、デュシャン・ヴィヨンにとっては、知性は物質の世界ではなく、むしろ神秘的な抽象の次元へと向かう段階のひとつであった。ただしそこにたどり着くためには、一九一三年の《恋人たち》の制作過程のなかで確認したように、「鉄の手によって捉えられ、石のうえにひきずられ、岩にぶつけられ、溝に投げ込まれ」るような「恍惚」とした身体的体験を経なければならなかった。芸術家が肉体を駆使しながら作品を制作する際に感じるこの「恍惚」の感覚が、「無意識」や「本能」、「直観」の次元と結びつけられるものであったことは、彫刻家が記した次の文章のなかで示唆されている。

芸術作品が理性に訴えかけるとは、私は思わない。その役割は、まだ曖昧模糊とした感覚を磨き覚醒させることだ。この感覚の役割は、すでに注目に値するものであるが、人間の生活においてますます重要性を増していくこととなるだろう。その感覚とは、すなわち直観なのだ。⁽⁸⁸⁾

このようにデュシャン・ヴィヨンは、作品の制作をとおして、芸術的創造に関する認識メカニズムの考察を、抽象的形態を抽出する知的作業からかたちの生命を宿した躍動に身を委ねる直観の営為へと深めていた。機械により捉えられたイメージや、機械そのもののイメージは、このメカニズムを比喩的に理解するために役立てられてい

ヴィヨンを突き動かす芸術家の「躍動」もまた、生物の進化をかたちづくる「根源的躍動」についてベルクソンが認めたように、あらゆる可能性のなかから手探りで偶然に手にしたものをかたちにし、習作から習作へと、作品から作品へと、行き着く先を知らぬまま新しいイメージを誕生させていく創造の原動力にはかならない。⁽⁸⁵⁾

このようにデュシャン＝ヴィヨンとベルクソンは、現実存在するかたちについての思想を共有していた。彼らは二人とも、かたちそのものについてではなく、眼に見えるかたちの背後に潜在する根源的なダイナミズムについて考察した。デュシャン＝ヴィヨンは自らのつくりだす作品のうちに、ベルクソンは世界に存在する生物のうちに、眼には見えず、知性によっても完全には捉えられない根源的な動力源である「躍動」を認めたのである。この躍動は、作品制作や生物の進化のなかで特定の眼に見えるかたちを生み出し、作品同士、ないしは生物同士の関係性のなかで「曲線」を描く。⁽⁸⁶⁾だがこの線は通常の知覚では把握され得ず、躍動そのものもまた直観によってのみ把握され得る。ベルクソンが生命の躍動を捉えるこの能力を芸術家の「美的直観」に喩えたとすれば、デュシャン＝ヴィヨンは実際の制作の際に自らの直観によつて捉えた芸術的想像力の躍動を「生命」に喩えたのである。

ところで、ベルクソン哲学とのこのような類似にもかかわらず、デュシャン＝ヴィヨンの思想をベルクソンと隔てるのは機械の位置づけである。デュシャン＝ヴィヨンは、ベルクソンとは異なり、身体を解体可能なメカニズムを持つ構造として視覚化し、その「生命」を表現するメタファーとして機械のイメージを導入することを厭わなかった。さらに、人間の精神的発展を解剖学の組成に喩え、主体性を欠いた機械の自動性のなかに無意識の動きを重ねた。これに対しベルクソンは、機械とのアナロジーで生命を理解する方法を徹底して否定し、知性の与える客観的で物質的な生物の理解と、直観や本能でしか把握できない生命とをきわめて厳密に区別する。⁽⁸⁷⁾もちろん、芸術的な主体としての機械の実質的な役割を否定し、芸術家を絶対的な行為者に位置づけた点では、デュシャン＝ヴィヨンはベルクソンと思想を共有している。だがベルクソンの見解に忠実にしたがうならば、生理学的なイメージや機械的な部品をとりいれたデュシャン＝ヴィヨンの表現は、「美的直観」とはほど遠いものであり、生命を表現す

し、デュシャン「ヴィヨン」とつての機械のイメージは、芸術や生命、身体や認識のメカニズムについて理解を促す比喩としては機能し得るものの、それらと完全に同一のものとなることはない。というのも第一に、作品分析をとおして明らかにしたように、機械的な規則性は、作品の制作をとおして有機的な統一感のなかでやがては失われるべきものであったからである。また第二に、芸術家の手記をとおして確認したように、自我や感情、理性といったものは、機械によってとって代わられたり否定されたりするべきものではなく、芸術家の自由で主体的な表現に依然必要なものであった。機械のイメージをとおして未来派が「私」の消滅を目指したのに対し、デュシャン「ヴィヨン」は反対に機械とのアナロジーから「自我」への考察を深めようとしたのである。

3 ヴォーティシズムにおける「現実」と機械のイメージ

ウィンダム・ルイスにおける「現実」、「生命」と「無意識」

キュビズムと未来派の影響を受けながら独自の展開を示した芸術運動として、この章の最後に、一九一〇年代にイギリスで生まれたヴォーティシズムについて触れておきたい。実際、キュビズムと未来派の影響を受けながら二〇世紀前半に「現実」への新たな問いかけを行った前衛運動のひとつとして、ヴォーティシズムは重要な役割を担っている。

ただし、ヴォーティシズムの提唱者であるウィンダム・ルイス自身は、その「宣言」のなかで未来派との違いを明確にしようとしている。彼は一九一四年に『ブラスト』誌に、ヴォーティシズム宣言である「渦よ、生き長らえよ!」を発表した。そこで彼は、ヴォーティシズムが「自然主義や印象派、未来派（最新の印象派）ではない」点、そして「自らの芸術のために世界の外見に依拠しない」点、ただしその目的は「世界の外見を変える」ことにもな

た。このことを理解するために、今一度《馬》について考えなおしてみたい。デュシャン・ヴィヨンが人間ではなく馬を機械として表現したのは、馬のダイナミズムのなかに彼が見出した動物的な本能が、創造力のダイナミズムの根源を成す無意識と重なるものだったからである。機械が決して芸術作品を生み出す主体にはならないように、無意識の状態のイメージは曖昧でかたちをとることはない。しかし機械は現代生活の原動力をなしており、無意識は新しいイメージの潜在的な生命力をなしている。当初は騎馬像として考えられたこの彫刻の制作過程で騎士が姿を消したのは、馬を操る理性的な主体よりもむしろ、無意識の持つ動物的な生命力に焦点があてられるようになったことを意味している。芸術家は、自らの感覚と理性の次元を駆使しながらこの作品にとり組むなかで、機械そのものについての考察ではなく、機械の自動性に喩えられるような曖昧模倣とした直観や無意識の考察を深めようとしていたのだろう。機械とのアナロジーは、この理解のための手段にすぎないと言ってよい。

デュシャン・ヴィヨンによるこうした理解は、同時代のひとびとが潜在的に共有していたものであると考えられる。事実、機械の自動性と人間の無意識や本能とのこうした結びつきは、ブレーズ・サンドラールの『モラヴァジーヌ』（一九二六年）からJ・G・バラードの『クラッシュ』（一九七三年）に至るまで、二〇世紀の文学においても重要なメタファーになっていく。⁽⁸⁹⁾

ただし、デュシャン・ヴィヨンが無意識に重ね合わせた機械のイメージが、未来派の文学における機械論とはまったく異なるものであったことにも注意が必要である。「動物の統治のあとには機械の統治がはじまる」と主張したマリネッティの思想は、物質と生命、人間の肉体と機械、動物的な非合理と機械的な近代性とは融和する世界のイメージを思い描くものだった。⁽⁹⁰⁾ 彼はこの原理を、自我を消去し、それにともないあらゆる人間的な感情を作品から消去するまでつきつめなければならないとする。マリネッティは、「文学における『私』、すなわちあらゆる心理学を破壊」し、そのことで「逐語的にならべられた、生命の奥深い直観が、それが由来する非論理にしたがいながら、私たちに、物質の直観的な生理心理学^{フィジコロジー}の概略をあたえてくれる」ことを希望しているのである。⁽⁹¹⁾ これに対

かに認められる次のようなルイスの言葉にしたがえば、それは、生命のエネルギーという、動的かつ根源的な何ものかである。曰く、「私たちが欲しいのはただ生きるための世界だ。そして私たちのなかを流れるこの生のエネルギーを感じたいのだ」⁽⁹⁸⁾。

ルイスにおけるこうした「現実」への問いは、世界における個人の位置づけへの問いに向けられたものである。キュビズム理論においては、「現実」についての考察は、かならずしも芸術家が外部の世界のなかでどのような位置をしめるのかという問題には結びついていない。むしろ彼らにおいては、個人のなかで「現実」がどのように認識されるべきか、どのように定義されるべきかということがもっぱら問題とされている。これに対しルイスは、ヴォーティシズムを理論化する営みをおして、世界のなかで個人がどのような「現実」と向き合うのかという問題へと考察を展開していく。彼は一九一四年の「宣言」のなかで、『プラスト』誌刊行の目的を次のように語っている。

『プラスト』誌は本質的に民衆的だ。それは特定の階級に働きかけるものではなく、あらゆる階級のなか、ひとびとの描写のなかの、根源的で民衆的な本能、すなわち個人に働きかけるものだ。ある人が自分は芸術家だと感じたり自覚したりするとき、彼はもはやいかなる環境や時代にも属しはしない。『プラスト』誌はこのように、誰しものうちに存在する無時間的で根源的な〈芸術家〉のために創刊されたのだ⁽⁹⁹⁾。

雑誌『プラスト』が定義する芸術家とは、いかなる団体にも時代性にも属さず、それゆえ集団や時代が個人に課すような集合的な現実認識にも依拠することなく、ただ独立した個人としてそうした世界で生きている感覚を表現する者なのである。⁽¹⁰⁰⁾「無時間的で根源的な〈芸術家〉」であるためには、熟練の技法や知識は必要とされない。むしろ重要となるのは、先の引用にも認められるように「人類の無意識、その馬鹿らしさ、動物的特性と夢」なのである。このために、ルイスのうち出したこのヴォーティシズムの理論において、「現実」は「生命のエネルギー」や

い点を主張する。⁽⁸²⁾

これに対しルイスは、キュビズムとの関係については多かれ少なかれ認めていた。彼は、一九〇八年にロンドンに拠点をおき文筆家および画家として活躍する以前、ヨーロッパ諸国を旅行して最先端の芸術理論を学んだ。とりわけ彼が影響を受けたのは、当時もっとも前衛的な芸術としてパリで注目されていたキュビズムであつた。こうした影響はルイスの抽象的な絵画様式に反映されている。⁽⁸³⁾ またルイスは、一九一四年に論考「相対主義とピカソの最近の作品」を執筆し、このキュビズムの提唱者にオマージュを捧げている。そこでルイスは、当時ピカソが制作していたキュビズム作品のうちに「現実」の表現を見てとり、次のように語る。曰く、「芸術家にとつての『現実』とは哲学者にとつての『真実』だ。⁽⁸⁴⁾（芸術家の目的は〈現実〉なのだ、哲学者のそれが〈真実〉であるように）」。ピカソのキュビズムを、再解釈された「現実」と結びつける発想は、第一章で確認したメッツアンジェやアポリネールによるキュビズム理論を踏襲するものである。

ただし、ルイスが提案する「現実」のイメージには独自の意味が付与されている。第一にそれは、過去や未来ではなく、現在のみに関わる現実である。「渦よ、生き長らえよ！」のなかで、彼は「私たちは感傷的な〈未来〉やならずものの〈過去〉ではなく、〈現在〉の〈現実〉を象徴している」と記している。⁽⁸⁵⁾ 別の宣言「私たちの渦」では「未来は過去と同じくらいセンチメンタルだ」として、暗に未来派を批判している。⁽⁸⁶⁾ 第二にそれは、人間の理性的な意識では捉えられない現実である。このことは「私たちには人類の無意識、その馬鹿らしさ、動物的特性と夢が必要なのだ」という一九一四年の文章の一節に表れている。⁽⁸⁷⁾

こうしたルイスの「現実」は、ゾラが「自然」として捉える世界のように、眼の前にある確固とした現実ではない。またドニが「客観的」なものとして考えた、古典美術や装飾美術の理念的法則にもとづく現実でもない。さらにはキュビズムの追求した、虚構空間としての芸術によって捉えられる「概念の現実」とも異なる。そしてもちろん、未来を志向することで、過去と、過去に関わる現在の一部を否定する未来派とも異なっている。同じ宣言のな



図 145 アンリ・ゴディエ＝ブルゼスカ《赤い石の踊り手》1913年 ロンドン、テート・ギャラリー

またアンリ・ゴディエ＝ブルゼスカは、第一部でも触れたように、解剖学的な素描から幾何学的な彫刻様式に移行するようになり、ヴァーティシズム運動の一員となった後には、「部族芸術」と機械部品とを結合させた作品を制作した(図145)。こうした着想には、一方では未来派的なプリミティヴィズムとモダニズムの融合を見てとることができる。だがゴディエ＝ブルゼスカは、例えばボッチョーニが制作していたような未来派の彫刻とは一線を画するものとして、自らの彫刻を捉えていた。というのも彼は、一九一四年の『プラスト』誌第一号に発表した自身の宣言「渦」のなかで現代彫刻家を挙げる際に、未来派の彫刻家に言及することはなく、自らと「エプスタイン、ブランクーシ、アーキペンコ、ドウニルコヴスキー、モディリアーニ」の名に触れているからである。ゴディエ＝ブルゼスカによれば、彼ら現代彫刻家は、「それぞれの個性にしたがつて、もつとも好きなものに影響されてきた。

球面をキューブに結晶化させたり、可能な限りさまざまにかたちづくった塊を、卓越した意識の抽象的思考を表現するために集結させながら、組み合わせた⁽¹⁰⁾りしてきたのだ」。

すでに述べたように、第一次世界大戦前のキュビズム批評において「抽象」という語が肯定的に用いられることがきわめて稀であったことを考えれば、ここでの「抽象的思考」という言葉の使用は、おそらくはカンディンスキーが一九一〇年に執筆し一九一二年に出版した『芸術における精神的なものについて』の影響を受けている。ヴァーティシズムの芸術家たちがカンディンスキーに対

向づけはさまざまである。ジェイコブ・エプスタインの《ドリル・ロック》(一九一三年)は、彫刻家により彫られた人物像を組み合わせた彫刻である(図144)。実際に使用される機械を芸術作品にとり入れる着想には、デュシャンのレディ・メイド作品《自転車の車輪》(一九一三年)からの影響が認められる。ただしエプスタインは、後に機械の部分を外し、トルソの部分ブロンズで鑄造したうえで、古代彫刻のように腕を部分的に切り落とすことで、この作品に彫刻としての有機的な統一感を与えている。それは事後的に非人間的な機械の要素を排除しようとする試みだったと言えるだろう。事実、この作品の主題自体は人間中心なものとして解釈されている。美術史家イヴリン・シルヴァーはこの作品のなかに、神に代わり大地を削って世界を創造する現代のアダムの姿を見ている⁽¹⁰⁾。

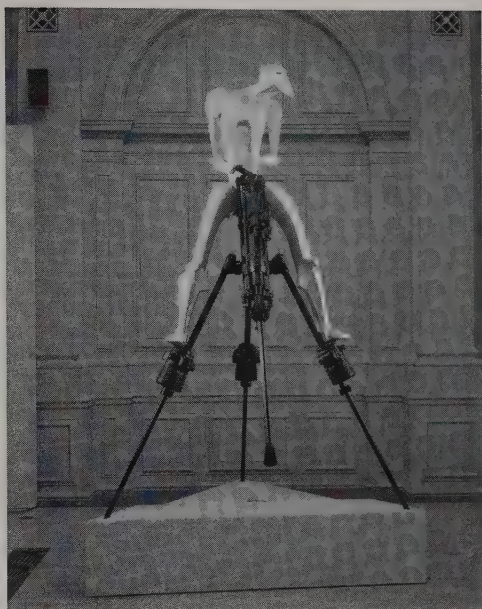


図 144 ジェイコブ・エプスタイン《ドリル・ロック》1913年
(1973年にケネス・クックとアン・クリストファーにより復元) パーミンガム美術館

ヴォーティシズムの彫刻

「民衆的な本能」という万人に宿るもの、「無意識」や「夢」という非理性的な領野によって把握されるべきものと捉えられることになる。そうした領野から芸術の造形を抽出することこそが、ある集団や時代が慣習として提示する「現実」ではなく、また高度に知的でテクノロジ化された未来でもなく、「ただ生きるための世界」へと個々人の想像力を開いていく契機として理解されているのである。⁽¹⁰⁾

こうした思想が芸術家たちの制作に与えた方

第II部結論

この部の議論をとおして明らかにしたのは、キュビズムに端を発する「現実」への問いが、普遍的な客体としての「自然」に対する主体の関係性という十九世紀のレアリズムの定義を超えて、個人の想像力を世界へと開くような開放部となる過程である。そうした過程で生まれた作品や理論的言説は、当時キュビズムと並ぶ重要な前衛運動であった未来派とは異なっていた。

第3章で確認したように、キュビズムの理論は、新たな未来を志向し実質的に世界を変革しようとするものではなく、芸術という虚構空間における現実の認識と描写の方法を問題にするものであった。このために、伝統的芸術であれ、科学的知識であれ、同時代の「現実」を構成するありとあらゆる事象は、造形上の着想源とされ得た。総合的キュビズム期において、ピカソが生物と非生物のイメージのあいだを行き来しながら築いた独自の造形的アナロジもまた、近代的なリズムを刻む機械に固執するものではなく、むしろ新聞や椅子、楽器といった、日常生活にひっそりと静的におかれた事物についてのものであった。そこには、生物のダイナミズムと機械のエネルギーのアナロジという未来派的な詩学はない。むしろピカソは、懐古的なまなざしを排除しながらも過去の芸術や技術を参照し、現在に息づく過去を含むような、さまざまな時間性と場所性が重ね合わさったアナクロニクな日常生活の詩学を、造形的なアナロジをとおして培ったのだ。

このような、芸術という虚構空間における時間と場所の混在は、キュビズムの詩人と呼ばれたマックス・ジャコブの戯曲にも認められるものであった。このため、この章の最後に論じたように、カーンワイラーは、ピカソと

して示していた見解は、かならずしも肯定的なものばかりではなかったが、一九一四年の『ブラスト』誌第一号に掲載された『芸術における精神的なものについて』の英訳と、エドワード・ワズワースの解説は、ヴォーティシズムの芸術家たちに、カンディンスキーが主張するような作品制作における「抽象」という概念について考察させるのに十分な衝撃を与えた。カンディンスキーは、幾何学的思考や感情などの「内面的世界」から抽出された形態と色彩に、「抽象」や「抽象的」という言葉をあてはめる。同様にゴディエールブルゼスカもまた、雑誌『エゴイスト』に送った書簡のなかで、「激しい感覚の抽象」により生み出される「情緒的」な作品への共鳴を述べている。そうした「抽象」作用への着目は、感情的な作用に重きをおく点で未来派とは異なるものの、他方では、ヴォーティシズムが未来派と共有していた生命のエネルギーの称揚とも結びつけられることになる。詩人エズラ・パウンドは、一九一八年のゴディエールブルゼスカ展のカタログ序文で、この彫刻家の作品における「三角形と円形の『抽象的』ないしは数学的な露出 (nudity)」が、「完全に具現し、肉となり、生命力とエネルギーであふれている」と表現している。

この表現は、アンドレ・サルモンが一九一二年の著書のなかでピカソの《アヴィニヨンの娘たち》を評するために用いた表現、「むきだしの諸問題 (problems nus)、黒板に書かれた白い数字」を想起させるものである。パウンドがサルモンの表現を直接参照した可能性は高く、またなによりもゴディエールブルゼスカがパリ滞在中にピカソのキュビズムに受けた影響をパウンドが念頭においていたことは疑いない。ただし、サルモンがピカソの作品の頭部表現に「人間性からほとんど完全に解放されたマスク」を見たのに対し、パウンドは、この彫刻家の作品のなかに「生命力とエネルギー」を見出している。感情と生命という人間性をキュビズム的な表現にとりもどさせること、それこそが、ゴディエールブルゼスカとパウンドの想い描いた前衛芸術の向かうべき方向性なのであった。

このように、キュビズムと未来派のあいだを揺れ動く理論と実践の複雑な絡まりあいには、一九一〇年代のキュビズムと、その影響下にあることを主張した芸術運動に、多様な展開をもたらしたのである。

ジャコブに共通するような「キュビズム的精神」を宿した挿絵本の出版を企画した。こうして一九一〇年代に誕生した、ピカソやブラックによるキュビズムの挿絵は、テクストを説明することなく、詩人の想像力との構造的な共通点を示唆するような役割を果たすものとなった。

これに対し未来派は、未来を志向することで過去を完全に否定した。また過去と関わりのある現在までも否定した。彼らの関心の対象となるのは、動物的な非合理性と機械、それによってもたらされる新しい「現代性」のかたちであり、またあらゆる古典と伝統の否定であった。彼らが肉体や機械の動いている状態を捉え表現したのも、過去を否定しながら未来へうつりゆく儂い瞬間として現在を捉えていたからにほかならない。

この違いのために、一九一〇年代のヨーロッパにおいて前衛芸術の流れのなかに身をおき、独自性を追求した芸術家たちは、キュビズムの絵画論と未来派宣言という二つの思想とどのようにに関わり、また距離をおくのか判断を下す必要に迫られた。第4章で論じたように、芸術家たちは、この二つの対照的な動向と向き合いながら自らの進むべき道を探すことになる。レジェとグリスは、抽象と具象、生物と無生物の表現のあいだで、独自の「総合的」なキュビズムの文法を生み出そうとした。デュシャン兄弟は、欲望や孤独といった人間的な情動を作品に反映させる一方で、キュビズム的な造形の問題意識に生理学的な新たな視点を導入し、独自の道を開拓した。

なかでもデュシャン・ヴィイオンは、物質としての肉体を解剖学的ないしは生理学的に把握するだけではなく、無意識にもとづく潜在的なイメージと、神秘主義にもとづく抽象表現とのあいだの葛藤をとおして、機械的でありながら生命のエネルギーを感じさせる有機的な造形を実現した。さらに彼は、こうした造形の制作をとおして、自らの芸術活動を導く心理学的なメカニズムの考察を深めようとした。

ヴォーティシズムの芸術家たちもまた、デュシャン・ヴィイオンと同様、機械と生命、無意識とのあいだに類比的な関係性をうち立てる試みにとり組んだ。また彼らは理論上明確に未来派と距離をおき、「いかなる環境や時代にも属しはしない」ような、「誰しものうちに存在する無時間的で根源的な〈芸術家〉」であることを追求した。

第III部

キュビズムと第一次世界大戦

ヴィジョンのなかで、雑誌のタイトルともなった「爆風」が慣習的なものを吹き飛ばすイメージを自らの芸術行為に重ね合わせるものだった。ただし第Ⅱ部でも述べたように、ルイスは未来派とヴォーティシズムの相違を明確に示そうとしている。第一次世界大戦の前線で戦うことを芸術家の使命と捉えたマリネッティとは対照的に、ルイスは、一九一五年の『プラスト』誌に掲載した論文「芸術家たちと戦争」のなかで、芸術家を戦地に送り出すことはかならずしも必要ではないと主張する。というのも、「フランドルまで従軍しなくても、ナシヨナル・ギャラリーにあるパオロ・ウッチェロの戦闘の場面の槍のように、どんな素材も芸術家の想像力に影響をおよぼすのだし、芸術家はそれを利用するだろう」⁽⁴⁾からである。

それでは、第一次世界大戦の経験は芸術作品のなかでどのように表現されたのだろうか。この問題が単純な前衛と後衛の区別では捉えられない複雑な様相を見せることは、第一次世界大戦と芸術を扱った多くの研究が示しているとおりである。芸術家たちは戦争という現実を描写し、想像した。またときに現実から目を背けた。⁽⁵⁾戦争画として選ばれた画題も、風景画から風俗画、宗教画までさまざまであった。ウィリアム・オーペンの《アダムとイヴ》(一九一八年、ロンドン、帝国戦争博物館)やジョン・ラヴェリー《湖のマドンナ》(一九一七年、ベルファスト、聖パトリック教会)のように、キリスト教的な象徴体系のなかで戦争の悲劇を捉え直す芸術家もいれば、戦士たちの英雄的な姿を描くプロパガンダ的な作品、戦地で見た美しい風景を描く者(例えばアルベルト・ライヒやアルミン・ホロヴィッツなど)、武器を製造する労働を描く者(ジョージ・クラウゼンなど)、犠牲者たちの無残な姿を描く者、戦死者の追悼を描く者もいた。

だが戦争を描こうとする試みのなかで、まったく先例のない新しい描出方法が生まれたわけではない。そうした作品の大部分は、フランシスコ・デ・ゴヤやジャック・カロといった過去の巨匠たちの戦争描写や、ロマン主義、レアリズム、印象派、新印象派、象徴主義、表現主義、キュビズム、未来派といった大戦以前の芸術運動が生み出したヴィジョンに依拠して描かれたものであった。またルポルタージュ写真や映画、航空写真といった記録技術の

第5章 前衛と前線

——大戦の「現実」と視覚芸術

第I部と第II部をとおして明らかにしたように、キュビズムは新たな現実を描写する実験として第一次世界大戦前に生まれ展開したが、この部では、それ自体新しい現実として芸術家たちの前に現れた第一次世界大戦という出来事が、キュビズムの歴史にどのような影響をもたらしたのかを論じる。

先行研究において指摘されてきたように、芸術における前線と戦争における前線とのあいだにはひとつのアナロジーが存在する。⁽¹⁾このために第一次世界大戦以前から、前衛芸術をある種の戦場の前線として捉える傾向が存在した。例えばフィリップ・トンマーゾ・マリネッティの『未来派宣言』（一九〇九年）の一節では、芸術上の革新的な表現が、人間の身体的な破壊の行為とのアナロジーで捉えられている。そこでマリネッティは、「美」を「闘争」に、「傑作」を「攻撃的な性質」に、そして「詩」を「未知の力に対する暴力的な突撃」に結びつけ、芸術における前衛を「戦争」という「世界における唯一の衛生」の前線に重ねるなかで、「軍事主義、愛国主義、アナキストの破壊的身ぶり、殺すという美しい発想、女性蔑視」への賞賛を示した。⁽²⁾このような未来派の美学とイデオロギーの結びつきは、戦後に匿名で発表された『戦前、戦中、戦後の未来派宣言』（一九一九年）でも明確にされているように、第一次世界大戦の前線であらび見出されることになる。⁽³⁾

ウィンダム・ルイスが一九一四年から一五年にかけて発刊した雑誌『プラスト』もまた、前線と前衛の交差する

に従事するなかで、前線のもっとも悲惨な光景を目の当たりにすることとなる。次に、カモフラージュ部隊に代表されるように、芸術家としてのそれまでのキャリアを生かしながら、戦闘に加わらず従軍する者がいた。フランスからはキュビズムの芸術家もカモフラージュ部隊に多く参加したことは周知のとおりである。彼らは戦地に赴きながらも比較的安全な状況に身をおくことができた。最後に、公式の従軍画家として政府より派遣された芸術家もいた。彼らには戦闘への参加が義務づけられていなかった。このグループは、前線で見たものを新たなインスピレーションとして自らの芸術作品に反映させようと志願した芸術家たちにより構成された。

とりわけここでは、前衛芸術のひとつであるキュビズムと第一次世界大戦との関係を、風景画と身体表現の二点から検討する。まず第1節において、前線に従軍画家やカモフラージュ部隊として向かった芸術家たちの作品におけるキュビズム様式の役割に注目する。従軍画家たちが描く絵画作品は、戦争の記録として公衆の前に展示することを意図して制作されたものである。もちろん肖像画を描く者もいたが、多くの場合、パノラマの風景や特定の情景の描写に焦点をあてた絵画が制作された。そこで第1節では、そうした作品に描かれた前線の風景表現に焦点をあてて分析を行う。これに対し、前線に衛生兵ないしは一般兵として参加した芸術家たちは、前線で見た暴力と生々しい肉体の傷の記憶をもとに、身体表象に焦点をあてた作品を制作した。そこで第2節では、一般兵や衛生兵として前線に向かった芸術家の作品を分析しながら、前線のトラウマ的な体験がもたらした身体のイメージについて論じる。

面から考えても、第一次世界大戦で用いられた技術は大戦以前にすでに使用されていたものであった。それゆえ、例えば大戦前の一九一三年に描かれたルートヴィヒ・マイトナーの《黙示録》（ミュンスター、ヴェストファーレン美術館）や、一九一一年に《偉大な空中操縦》として描かれはじめ一九一四年には《幻想的飛行機》（ボーヴェー、オワーズ地方博物館）として完成されるアンドレ・デュヴァンベの油彩画のように、戦争のヴィジョンを予見する作品が戦前より生み出されていたとしても不思議ではない。第一次世界大戦以前から、後に続く未曾有の悲劇を描くための造形言語は用意されていたのである。

それでもやはり、戦争は芸術史のひとつの重要な時代区分をしるす出来事として考えられてきた。というのも、ロランス・ベルトラン・ドルレアクが主張するように、芸術家たちは戦争のなかで生み出された「奇妙なものや些細なもの」を探しあてること、「反復なきヴァリエーション」を芸術表現のなかにとり入れたからである。⁶ 芸術家たちは慣れ親しんだヴィジョンと手のうちにある技術に依拠しながらも、これまで見たこともなかった現実のなかに潜りこみ、記憶の迷路を彷徨し、世界の終わりの後に来る新しい世界を探した。すでに発見されたさまざまな様式のパッチワークのような作品が多く認められるその一方で、芸術家が目撃者たろうとして描写した現実が、新たな時代の美術の歴史を切り拓いていくことになったのだ。戦前に生まれたキュビズムという様式もまた、芸術家による選択と再検討の対象とされながら、この新たな世界の模索に身を乗り出した芸術家たちに利用された。

この章では、キュビズム様式が第一次世界大戦から生まれた造形作品に与えた影響を分析することで、キュビズムの芸術家や、キュビズムに影響を受けた芸術家たちが、戦争と、それをとりまく社会的な状況にどのように反応したのかを見ていきたい。

志願した者と動員された者の区別なく考えるならば、戦地に赴いた芸術家はその目的から主に三つに区分される。まずは、兵士ないしは指揮官として戦闘へ参加した者や、軍医や衛生兵などの戦闘補助にあたった者がいた。こうした部隊に参加した芸術家たちは、戦闘行為や負傷兵の手あてなど、それまでの職務とはまったく異なる活動

一八年にはクリストファー・R・W・ネヴィンソンやポール・ナッシュ、ラヴェリー、オーペンらの作品を集めた『前線の英国画家たち』展が企画された。また同年、追憶会館と帝国戦争博物館の設立へ向け英国戦争記念委員会が結成された。⁽⁹⁾

もちろん、ドイツでも従軍画家として戦地に赴くことは可能であったが、公式の認可を得る手続きはきわめて煩雑で時間もかかったために、ごく限られた芸術家のみがそうした特殊な立場で戦地へ向かった。このため多くの特筆すべき戦争画は、戦闘に参加した兵士たちによって描かれることになる。⁽¹⁰⁾そこで従軍画家について論じるこの節では、ドイツの作品については扱わない。

ところで、なぜ記録やプロパガンダのために芸術家が実際に戦地に赴くことが重要だと各国で考えられたのだろうか。この章の冒頭の引用でルイスが指摘したとおり、戦地のイメージを描くための視覚的な材料は、すでにそれまでの芸術の歴史のなかで用意されていた。このため、実際に戦地に赴かずとも、過去の巨匠の偉大な絵画形式とちまたにあふれる広告の視覚言語をもとにプロパガンダのためのイメージを描くことは容易であったはずだ。また写真や映画がすでに登場していた当時、戦地のルポルタージュを行うための目的であれば、油彩画という形式は必要とされなかったにちがいない。

それでも従軍画家が必要とされたのは、前線を実際に経験した芸術家が、歴史的出来事を目撃者として闘いを作品に記録し、集団的な記憶として後世に伝えることの意義が公認されていたからである。⁽¹¹⁾実際、第一次世界大戦の前線の経験は、各々の芸術家の作風に変化をもたらす、あるいは多様化させるような契機となっていた。例えばフランス人挿絵画家ジョルジュ・スコットは、従軍前、戦争勃発直後の一九一四年八月に英雄的な兵士を描いた挿絵を発表した。⁽¹²⁾この挿絵は以降、プロパガンダのために大いに利用されることとなる。だが彼が従軍画家として前線に赴き描いた数々の習作は、兵士の英雄的な姿ではなく、長引く戦争で荒れ果てた光景と、そのなかで傷つき倒れる兵士や、疲弊した一般市民を描いたものだった。⁽¹³⁾また軍事博物館館長ギュスターヴ・レオン・ニョーの命により

I 前線の風景と従軍画家たち

戦争の記録と記憶

フランスとイギリスの従軍画家の作品におけるキュビズムの影響について論じるこの節では、議論の前提として、まず従軍画家に課せられた使命について確認しておきたい。

フランスでもイギリスでも、国家が従軍画家に課したのは、戦争を記録し歴史に残すという使命であった。フランスではすでに軍事博物館の館長ギュスターヴ・レオン・ニヨーが一九一四年より芸術家を戦地に送り出していた。しかし芸術家の選抜や求める作品の質に関しては、明確な基準が示されていなかった。これに対し従軍画家の職務規定が明確にさだめられたのは一九一六年十一月のことである。そして一九一七年二月以降、新規定のもと従軍画家たちが戦地に送り出された。彼らのうちにはアンドレ・ロートといったキュビズムの画家や、ピエール・ボナル、ドニ、フェリックス・ヴァロットン、エドゥアール・ヴイヤールといったナビ派の画家がいた。そうした作品は、国立リュクサンブール美術館で一九一七年四月から一九一八年三月までのあいだ開催された六つの展覧会に展示された。

イギリスでは、当時の財務大臣であったデイヴィッド・ロイド・ジョージが、第一次世界大戦勃発に際してイギリスのプロパガンダを司る事務局の設立準備を任された。そこで彼は、作家でもあった自由党の国會議員チャールズ・マスタートーマンをプロパガンダ事務局長官として指名した。ウェリントン・ハウスとして知られる施設に事務局を構えたこの部局は、一九一四年九月からは作家を中心としてイギリスのプロパガンダをいかに行うのか議論し始める。一九一六年一月にはこの事務局は外務省の管轄となり、従軍芸術家を戦地へ派遣するようになる。次いで一九一七年二月に、従軍芸術家を扱う管轄は、小説家ジョン・バカンの指揮下に置かれた情報局に異動した。一九

九一五年にダーダネルス海峡の前線へ向かったのちに彼が描いた戦争画の多くは、印象派的な明るい色彩と筆触で地中海とその近郊の自然の美しい風景をパノラミックに描いたものだった。これらの風景画は一九一七年にドウルエ画廊で開催された『ダーダネルス海峡で描かれた作品の記録資料展示』に出品された。カタログには描かれた作品の時間、状況、場所が細かく記載され、まさに「記録資料」として展示されていたことがわかる。⁽¹⁾

ところで、この展覧会に出品されなかったヴァランシの作品のうちに、展示された印象派風の作品とは明らかに異質なものが存在した。一九一七年に描かれた油彩画《ダーダネルス海峡の表現》(口絵21)である。それは各場面を断片的に扱った「記録資料」としての作品ではなく、彼が戦争で体験したあらゆる場面をひとつのカンヴァスに描き出した、記憶の総体とも言うべきものであった。全体の構図に幾何学的な律動を与えているのは、画面を横切る水平線と、画面左上から始まり、アルファベットのD(ダーダネルスのDを表しているのだろう)を描きながら画面右下で閉じられる弧、そしてその中央に飛び散る火花から拡散される放射線だ。だが、左の帯にならんださまざまな軍艦、Dの上部枠下に描かれた山と空から成る新印象派風の風景、右上部の機関銃、右下の大砲といった細部は、再現的に描かれている。四方八方に置かれた武器の攻撃が集中する中心点には、火花が散っている。標的になっているのは、灰色の帯の後ろに隠れている肌色のテントである。このテントが受ける火花から、水平右方向に視点をうつすと、墓碑と十字架、松葉杖が立っている。その下部に斜めに扇状に伸びる赤色と灰色の縞模様の部分には、担架を運ぶ兵隊や銃を持った兵隊からなる行列が描かれている。中央の火花から視点を左にうつすと、黄色と灰色の縞模様でひととき明るく描かれた一帯に、片腕をあげる透明な人物たちが見える。またその上部には、黄緑色の三角形に頭を撃ち抜かれ逆さまに倒れている人物もいる。この人物の左手には、同じく透明の人物が、背を丸め片腕を頭にあてている。また右手には、四人の人物が片膝をついて座り、そのさらに右手に倒れている人物に向けて、手を差し伸べる仕草をしている。この作品は一見鮮やかな色彩と華々しい幾何学的な構図を特徴とする抽象画に見える。しかしここには、抽象的な図像の表現する暴力と、その犠牲となった透明の儚い肉体、そしてその

公式の戦争画家として戦地へ向かったフランス人画家ルイ・ジヨは、ウジュヌ・ドラクロワの《民衆を導く自由の女神》（一八三〇年、パリ、ルーヴル美術館）に着想を得た油彩画《グレナダの攻撃》（一九一四―一八年、パリ、軍事博物館）を描き、戦う兵士にロマン主義的な英雄の姿を重ねているが、他方では《ヴォージュにおける食料供給》（一九一五年、パリ、軍事博物館）のように、英雄的な行爲とは別の荒涼とした風景画も生み出している。

こうした問題は、歴史としての出来事の記録と、イメージの芸術的な再構成との対話に関わっている。彼らが戦地で制作する素描は現実の出来事を記録したのだが、それを自室のアトリエに戻って作品として構成する際には、自ら手がけた記録資料を編集し、ほかの写真資料と比較し、望むように改変してまったく別の構図を与えることも可能であるし、そこに過去の巨匠たちの造形言語をとり入れることも可能である。あるいはそうした造形言語をあえてとりいれず、記録として体験を視覚化した素描に忠実に油彩画を構成するという選択肢もある。戦争画の光景をなしているのは、このように、実体験にもとづく記憶と、芸術的な経験で培った想像の双方であった。

フランスの従軍画家と幾何学表現

観察と想像の織り成す模様は、前衛的な芸術家たちの場合にはより複雑な様相を見せることになる。一九一七年より従軍画家として戦地に赴いたキュビスムの画家アンドレ・ロートのように、生々しい戦闘の描写を避け、前線の一場面をキュビスム的な作風で理想化する者もいれば、カモフラージュ部隊に参加したアンドレ・ドウノワイエ・ド・スゴンザックがロラン・ドルジュレスの戦争小説のために描いた挿絵のように、それまで培ったキュビスム様式を放棄し再現的な様式をとりいれながら塹壕戦の悲惨さを描く芸術家もいた。^①

グレーズ、デュシャン、メッツアンジェ、ピカビアの四人とともに一九一二年の『セクション・ドール』展の企画者に名を連ねていた画家アンリ・ヴァランシもまた、従軍画家として前線へ向かったキュビスムのうちのひとりである。彼は一九一二年から音の調べに着想を得た幾何学的な表現で外国の都市の風景を描きはじめたのだが、一



図 146 フェリックス・ヴァロットン《ヴェルダン、翻案された戦争画、黒と青、赤の放出物、荒廃した戦場、ガス雲》1917年 パリ、軍事博物館

ガス雲》(図146)を完成させた。そもそもヴァロットンはヴェルダンを訪れていない。しかし戦地での経験が彼にもたらした啓示は重要なものであった。戦地を訪れた彼は、「公式の光景を〈芸術〉や〈戦争〉と隔てるなんという溝!」と、それまで彼が戦争画やルポルターージュで見知っていた事実との違いに失望している。⁽²²⁾ というのも彼にとって「戦争」とは、そのなかにいれば感じることでできる厳密に内的な現象であり、それがはつきりと表れた姿がすべて、雄大であれ恐ろしいものであれ、逸話や画趣、記録になる⁽²³⁾ からだ。こうして、ちまたにあふれてい

た写真や戦争画の与える既存のイメージから距離を置こうとした従軍後の彼の作品からは、彼が従軍前に描いた版画集『これが戦争だ!』(一九一六年一月)に登場していたような負傷した人物の姿は消え、直線による「力」の抽象表現の探求がはじまる。前線における出来事の忠実な目撃者を装いつつ次々に生み出される再構成された戦争画の数々の典型的なイメージを繰り返すことよりもむしろ、悲惨さの象徴となっていたヴェルダンの戦いを「内的な現象」として新たな手法で翻案することを、彼は望んだのである。この翻案の手法として、ヴァランシをとおしてあらためて意識することになった幾何学的な構図が、実験的に採用されたのだ。ただし河本が指摘するように、こうして生まれた抽象表現は、キュビズムというよりも、そこから派生したロシアの光線主義⁽²⁴⁾を想起させるものであった。

ここで新たに注目したいのは、ヴァランシにおいても、

肉体にもたらされた死への追悼が描かれてもいる。

ナビ派の画家ヴァロットンもまた、従軍画家として参加しながら、戦争という「現実」を描くための造形言語を模索した芸術家であった。一九一六年に彼が出版した版画集『これが戦争だ！』は、白と黒の劇的な対比で戦闘の場面や爆風を描いているが、おそらくは写真資料などにも依拠しながら制作されたものである。

彼が実際に従軍画家として戦地に赴くのは一九一七年六月のことだった。ただし、戦地で見た光景を描きその年の十月にリュクサンブール美術館に展示した作品については満足せず、模索を続けた。こうして彼が完成させるのが、『シャロンヌの軍事墓地』（ナンテール、現代国際資料図書館）である。河本真理も指摘するように、この作品における十字の反復は抽象化への傾向を告げる予兆であった。⁽¹⁷⁾一九一七年十二月に出版された記事「芸術と戦争」のなかでヴァロットンが述べるところによれば、「もつとも美しい感覚が最悪の感覚と隣り合わせになっている」戦場の「万魔堂」^{パンデモニウム}に遭遇した彼は、「これらすべてのどこに真実があるのか、どこに典型的なイメージがあるのか、画家にとってどこに強調すべき点があるのか」、⁽¹⁸⁾そもそも「何を表象するのか」と問いはじめた。彼によれば、戦場において表象すべきものは「物体」^{オブジェ}ではなく、「原初的なもの」である。だが彼は、「物体によって定義された表象なしの（芸術）なるものなど可能なのだろうか」と続ける。そこで彼は、「まだ芽生えたばかりのキュビズムの諸理論がそこに応用され効果をもたらす」かもしれないことに思い至り、「物質的な効果を複製するよりは『力』を素描したり彩ったりするほうがより深く真実となるのだろう。ただしこの『力』とは形態にも因らないし色にもなおさら因らないものなのだ」⁽²⁰⁾という考察を導き出すことになる。

フィリップ・ダジャンも指摘するように、ヴァランシとの出会いは、ヴァロットンの抽象化への移行のひとつのきっかけとなっていた。⁽²¹⁾一九一六年秋にヴァランシのアトリエを訪問したヴァロットンは、キュビズムの影響を受けたと考えられる直線的な表現で戦地の光景を描くようになる。さらに一九一七年十二月十日から二十七日のあいだに、ヴァロットンはパリのアトリエで『ヴェルダン、翻案された戦争画、黒と青、赤の放出物、荒廃した戦場、

海峡の表現》やヴァロットンの《ヴェルダン、翻案された戦争画》と同様、抽象的な図形の表す自然や爆弾の荒々しい暴力により、再現的に描かれた人間や樹木の生命が脅かされている。このように、キュビズムとも結びつけられるような抽象表現は、戦争画のなかで、風景と人間の肉体とを解体し破壊する象徴性を与えられたのだ。

イギリスの従軍画家たちと幾何学表現

ヴァランシやヴァロットン、マルタン、イリーブは、幾何学的に表現された暴力と、それに脅かされる人間の再現的なたちを対照的に示したのだが、これに対し従軍画家として前線に向かったウィンダム・ルイスは、英雄とはほど遠い兵士たちの脆弱な肉体を表現するために幾何学的な表現を用いた。ルイスは従軍前、一九一五年に『ブラスト』誌に掲載した論文のなかで、次のように戦場での英雄的な存在の消滅について記している。

現在のとりとめもなく普遍的な軍事行動には、単独性という価値はない。必然的に輝かしいほど大胆な活動が多すぎて、それらは非人間的なものになっている。単調で色彩に欠けた軍服の群衆（それらは今度はずっと特徴のない泥で覆われるのだ）のように、兵士たちをたたえるのは抽象的な賛美歌でしかないのだ。これまで私たちが体験したこともないほどに、これらの戦闘は蟻の喧嘩に似ている。⁽²⁶⁾

イギリスでは、一般兵や将校として戦闘に参加した芸術家が、後に国家に従軍芸術家に任命されることがあり、ルイスやナッシュ兄弟、ネヴィンソンはその例として挙げられる。ルイスは一九一六年に戦地に赴き、砲兵中隊少佐を務めた。一九一七年九月にはベルギー西部のイーペルに配属されるのだが、同年十二月には正式の従軍画家としてあらためて砲兵中隊に配置されている。このとき眼にした場面を表す素描のなかには、幾何学化された泥や、泥と一体化しそうな、非人間的に描かれた兵士たちがしばしば登場する。⁽²⁷⁾

帰国後に描かれ、帝国戦争博物館に展示された《爆撃されたバッテリー「砲兵中隊」》(図149)においても、とも

ヴァロットンにおいても、暴力を表す幾何学が、暴力により脅かされる人間や自然の表現との対照のなかで描かれていることだ。同様の傾向は、ヴァランシやヴァロットンのみならず、同年に戦争を描いた素描や版面に多く認められる。フランス人画家シャルル・マルタンは一九一七年に出版した挿絵本『植木鉢のした』において、兵士たちを次々と襲う煙と爆風、光線、雨、泥を幾何学的に描いている(図147)。ポール・イリーブが雑誌『銃剣の一撃』に掲載した見開きの挿絵(図148)でもまた、負傷兵を腕に抱える兵士の周りに直線と円が抽象的な模様をなし、銃による攻撃、手榴弾の爆発とそれに伴う爆風が表現されている⁽²⁾。これらの作品では、ヴァランシの『ダーダネルス

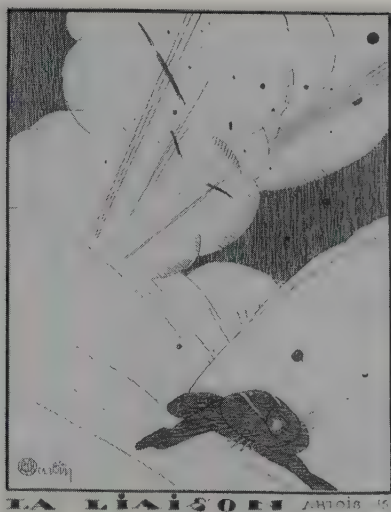


図 147 シャールル・マルタン《リンク》1915年。シャルル・マルタン『植木鉢のした』(1915年)の挿絵

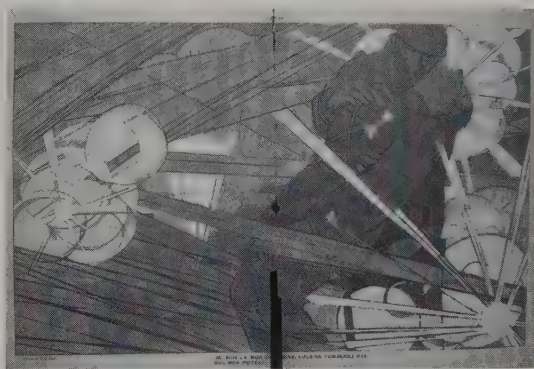


図 148 ポール・イリーブ『私が付いていますよ、大尉、あなたは倒れはしません』『そうだな、私の仲間よ』1917年。『銃剣の一撃』誌(1917年)の挿絵

ひとりとして将校の姿で画面に登場しながらも、客観的な観察者としての立場も維持しているように見える。

この自画像にも象徴的に示されているように、実際のところ、ルイスの戦争への態度は両義的なものであった。この章の冒頭で述べたように、ルイスは、戦争に向かわずとも戦争画は描けるのだと従軍前に主張していた。にもかかわらず、彼が最初は少佐として、次に従軍画家としてあらためて戦場に立つことになるのは、芸術家として戦場に立つことの意義を前線において見出したからにほかならない。戦争を描いたルイスの素描と油彩を五十五作品展示した一九一九年二月のグーピル画廊での展覧会『銃』の図録のなかで、ルイスはこうした作品が「フランスで私が加担したものの解釈を与える、直裁的で手近な公式」に倣ったものであると述べている。⁽³¹⁾さらに、「真実は行動のなかにはない」ために、「真の記録」は戦後にこそつくられるのだと主張しながら、「悲劇的な出来事に、個人的で直接的な表現を与える」試みを戦後の自らの作品に認めることにより、ルイスは自らの作品における前線での実体験の重要性を強調する。彼にとって戦争は破壊であり、悲劇である。そうした出来事を描く表現に「真の記録」としての位置を与えるためにも、彼は前線の風景の目撃者として、作中に登場する必要があったのだ。ただし目撃者として描かれたこの自画像は、戦闘に参加する数多くの一般兵と一体化することは決してなく、それゆえ英雄的な姿とはほど遠い。彼はただ、危険な作業に従事する兵士たちのそばにいる。ルイスは、一九一九年の論考「地獄を描くことになる男——芸術家のテーマとしての近代戦争」のなかでは、大戦の風景を「最新の機械によって日々改良されつくり込まれることで恣意的につくりだされた、戦争を上演するための舞台」に喩えている。⁽³²⁾つまりルイスは、前線という「舞台」に立った役者でありながら、それを客観的に観察する観客でもあったのだ。

戦場での恐怖を描くために幾何学的な表現を用いたルイスとは対照的に、イギリス人の未来派画家ネヴィンソンは、戦場での恐怖に直面し、抽象性から具象性へと向かった。彼は一九一四年に赤十字の救急車の運転手として戦地に向かい、一九一五年には健康を崩して本国へ戻った。その後に描かれた戦争画では、隊列をなして動く兵士を連続写真的に捉えた《塹壕への帰還》（一九一四—一五年、油彩画、オタワ、カナダ国立ギャラリー）や、光の炸裂を



図 149 ウィンダム・ルイス《爆撃されたバッテリー [砲兵中隊]》1919年 ロンドン、帝国戦争博物館

すれば崩れ落ちてしまいそんな人間性と非人間性、生と死を仕切る曖昧で脆い壁の存在が、具象と抽象のあいだの緊張感によって伝えられている。多くの美術史家が指摘するように、ルイスの作品には暴力的な戦闘や死そのものは描かれ⁽²⁸⁾ない。むしろ戦場での死の恐怖は、土へと同化してしまいそんな身体表現によって暗示されている。《爆撃されたバッテリー》では、幾何学的だが不安定な形状の泥の上で働く黄土色に塗られた兵士たちが、まるで木か土でできた人形のように、土壌の表現と同様の幾何学的な形式で描かれている。⁽²⁹⁾その背景に立ち上る爆撃の煙は、秩序を欠いた幾何学的な形状によって兵士たちを脅かしている。ルイスは後に、前線の風景は「死神がそこにいて、決して姿を表すことがない」状況、「殺されるということが約束されている体で塹壕をならべる」状況なのであり、そうしたことを理解したうえでしか、この前線の風景の「再構築」は不可能なのだ⁽³⁰⁾と記している。やがて失われる命の危うさを暗示することでは、前線での恐怖の風景は描けないのだとするこの主張こそが、かろうじて具象性を保っている兵士の身体像と、抽象的に意匠化された泥とのあいだの緊張した関係を支えていたのだらう。

さて、《爆撃されたバッテリー》において、土に同化しそうな砲兵たちとは対照的に、手前左には比較的再現的に描かれた三人の将校がいる。このうち、髭を蓄え鑑賞者の方を向いている将校はルイス自身の肖像である。労働中の一般兵たちとは明らかに異なる立場から光景を眺めている作品中の彼は、この恐怖に満ちた光景の登場人物の

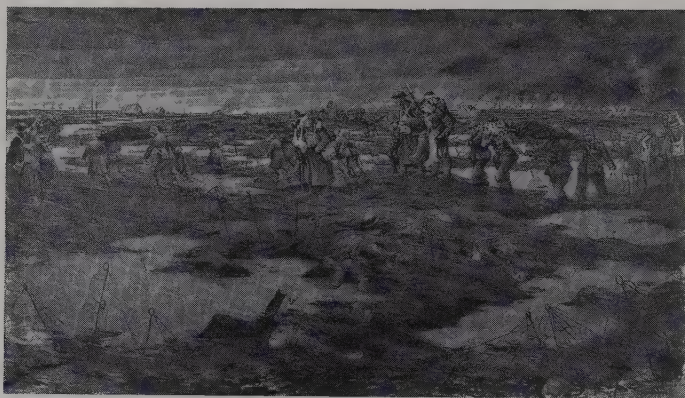


図 152 クリストファー・R・W・ネヴィンソン《戦闘の報い》1919年 ロンドン、帝国戦争博物館

義を想起させるような暗雲と泥、水たまり、兵士たちの薄汚れた包帯と制服の表現が、ゴヤの《戦争の惨禍》に描かれた暴力の犠牲者を思わせる死者たちの肉体と一体になり、アカデミックな芸術家の描く戦争画を思わせるパノラマ全体に描きこまれた、きわめて折衷的な表現なのである。⁽³⁾

このように、第一次世界大戦という未曾有の惨劇を目の当たりにした画家たちは、抽象と具象のあいだで揺れながら、それぞれ異なったかたちで「現実」の描写と解釈を試みた。キュビズムや未来派に起源を持つと思われる直線的表現や難解な構図がそれぞれの画家や作品において持ち得た意味も、一義的には捉えられないものであった。またそうした表現は、ヴァロットンの《ヴェルダン、翻案された戦争画》におけるように、本来キュビズムとは無縁の芸術家の作品に新たな着想をもたらすこともあれば、ヴァランシの《ダーダネス海峡の表現》やルイスの《爆撃されたバッテリー》に認められるように異なる描出法と併用されたり、ネヴィンソンの《戦闘の報い》におけるように完全に放棄されたりする場合もあったのだ。

カモフラージュとキュビズム

キュビズムは「現実」の表現やその表現不可能性のなかに紛れ込んでいただけではない。現実の肉体を隠すカモフラージュの技法にも役立てられていたことは、二〇世紀美術の歴史において繰り返し強調されてきた。

抽象的な線と鮮やかな色彩で描いた《炸裂する砲弾》(図150)のように未来派的なものから、路地に倒れたフランス人の少年を描く《タオベ [鳩]》(図151)のように比較的具象的に悲劇を描いたものまで、さまざまな様式での描写が試みられるようになる。こうした作品は一九一六年末にロンドンで展示され注目を集めた。彼は一九一七年にイギリスの従軍画家としてふたたび戦地に立つことになる。そうして描かれた縦三メートルを超える巨大な戦争画《戦闘の報い》(図152)には、傷付いた兵士たちや荒廃した大地と一体化する死者たちが描かれた。ここにあるのは、キュビズムの構築的なレアリズムでも未来派の破壊的なマテリアリズムでもない。それは、十九世紀の自然主

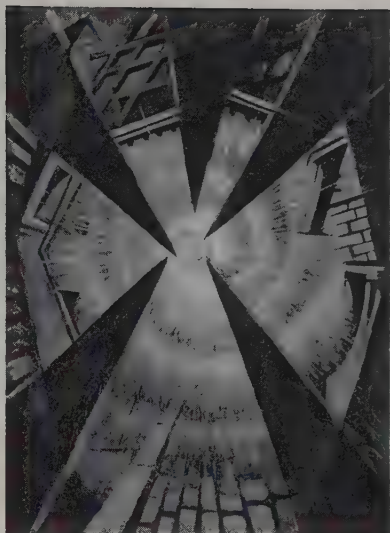


図 150 クリストファー・R・W・ネヴィンソン
《炸裂する砲弾》1915年 ロンドン、テート・
ギャラリー



図 151 クリストファー・R・W・ネヴィンソン《タオベ [鳩]》
1916~17年 ロンドン、帝国戦争博物館

戦争が始まったとき、ラスパイユ通りにピカソと一緒にいて、トラックが通り過ぎたときのことをよく覚えていた。夜だった。カモフラージュのことは聞いたことがあったけれど見たことはなくて、ピカソはそれを見て叫んだ、そう、あれをつくったのは私たちだ、あれはキュビズムだ。

本当に、一九一四年から一九一八年のこの戦争の構図は、それまでの戦争の構図とは違った、ひとりの男が中央にいてほかの男たちに囲まれているという構図ではなくて、終わりも始まりもない構図で、そのうちのあの曲がり角はほかの曲がり角と同じく重要なのであり、それは実のところキュビズムの構図だったのだ。

今や別の構図が始まった。それぞれの世代ごとの構図がある、ひとびとは世代から世代へと変わるわけではないけれど、彼らをとりにくく構図は変わる。⁽³⁸⁾

スタインがここで「構図」という言葉で語っているのは、個体の識別を困難にするキュビズムの幾何学的作用と、迷彩柄により個体の識別を困難にするカモフラージュの技術、戦争における英雄の消滅と大量の匿名の個人の犠牲とのあいだをつらぬく要素だ。キュビズムそのものは戦争を支持する芸術運動であったわけでは決してない。しかしそれが結果として、新たな破壊兵器とその大量の犠牲者を生み出し近代戦争と言われた未曾有の悲劇を描くのに適した様式であり、さらにはカモフラージュという戦闘の技術としても役立てられ得るものであったことは、イメージの破壊とその新たな構築とのあいだに横たわる境界がかくも容易に乗り越えられてしまうものであることを物語っているのである。

また、この章でこれまで論じてきた作品では、キュビズムが視覚的な実験であることをやめ、戦争描写やカモフラージュ技法のために応用できる出来合いの道具となってしまうことにとも注意が必要である。これらの作品のつくり手たちは、キュビズムをとおして現実を知るといふ行為の考察を深めようとしたのではなく、キュビズムや未来派の表現を利用して、破壊の暴力や回復の希望といった、戦場における眼には見えないものの、描写できない

一九一五年八月に設立されたフランスのカモフラージュ部隊には、多くの芸術家や舞台装飾家が参加した。そのなかにはアンドレ・マールやドウノワイエ・ド・スゴンザック、オーギュスト・エルバンといったキュビズムの画家が含まれていた。ただし、カモフラージュ部隊を率いていた芸術家は、象徴主義とアカデミズムを折衷した肖像画の制作で知られる画家ギラン・ド・セヴォラと、印象派の画家ジャン・ルイ・フォランであった。このことを考えれば、キュビズムだけでなく多様な芸術的経験がカモフラージュに生かされていたと言える。それでもマールやエルバンのカモフラージュの習作に認められる、形態を幾何学的に翻案し、多彩な色で彩色する技法は、明らかに彼らのキュビズム的な試みに由来するものであり、キュビズムとカモフラージュの関係が密接なものであったことはたしかだ。⁽³⁴⁾

イギリスにおいてもまた、芸術家の考案した幾何学模様はカモフラージュに役立てられることとなる。例えば二〇世紀初頭の抽象絵画運動シンクロニズムを提唱したアメリカ人画家モーガン・ラッセルとスタントン・マクドナルド・ライトを指導したことで知られるカナダ人画家パーシヴァル・チューダー・ハートは、音楽と色彩の比率の実験から得た幾何学をカモフラージュの幾何学模様に応用することを提案した。⁽³⁵⁾ このアトリエが輩出した芸術家のなかには、シンクロニズムの芸術家たちだけでなく、空中から見た光景の二次元的な側面を描くのにキュビズム的な着想を部分的にとりいれようとした英国の公式従軍画家リチャード・カーラインなどもいたことは注目される。⁽³⁶⁾ さらにヴォーテイシズムの画家エドワード・ワズワースもまた、独自の幾何学的実験をカモフラージュにとりいれ、軍艦の形態の識別を困難にするダズル迷彩のパターンを考案している。⁽³⁷⁾

この結果として生まれた迷彩柄とキュビズムとのあいだの親和性は、同時代のひとびとに強烈な印象を与えた。このことを証言するガートルード・スタインの次のような回想は、キュビズムがカモフラージュにおいて果たした役割の大きさを示唆する証言として、しばしばのちのひとびとに引用されることとなる。

詩人たちの地口のような別のことばで名前をつけられたりする⁽³⁹⁾。そして一方では、「このレディ・メイドこそが『アポリネールをして』『シュルレアリスム』という言葉を発見せしめたのにほかならない⁽⁴⁰⁾」とすれば、他方ではハル・フォスターが「テイラー主義ーフォード主義的労働者の組み立て（ないしは解体）」のある種のパロディーとして捉えたマックス・エルンストのダダ的なコラーージュが生まれる⁽⁴¹⁾。この一連の過程のなかで、芸術家たちは、ときに身体の非人間化に絶望し、ときに希望を託しながら、手の内にある出来合いの技法と戦場で目にしたヴィジョンとを駆使することで戦後の人間のかたちを模索した。

前線のデュシャン＝ヴィヨンと英雄像の消滅

デュシャン＝ヴィヨンは一九一四年九月から一五年九月までピュトーからさほど遠くないサン＝ジュルマン＝アン

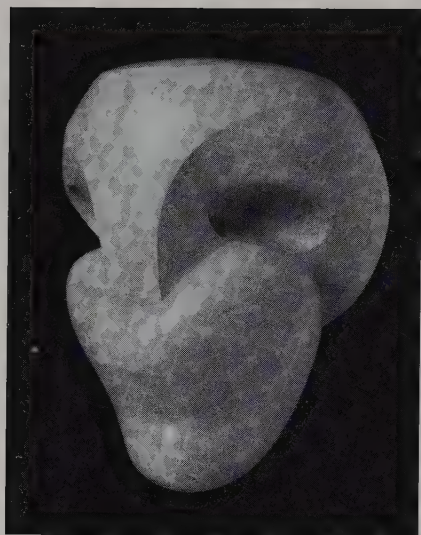


図 153 レイモン・デュシャン＝ヴィヨン《ゴセ先生の頭部》1917～18年（鑄造：1957年）（パリ、国立近代美術館（ボンビドーウ・センター））

ン＝レー病院に勤めたのち、一九一六年十一月に腸チフスを患うまでの一年ほどシャンパーニュ地方の前線に送られ軍医の助手として従軍した。彼は前線からウォルター・パッチに宛てた一九一五年十月の書簡のなかで「面白いものは『戦地で』すべて見ることでできたし、戦争生活のあらゆる形式に触れてしたがうことも、その地獄のような叡智がもたらす効果を見てとることもできた⁽⁴²⁾」と述べている。

しかしデュシャン＝ヴィヨンは、機関車のような輸送機器の素描を例外として、戦争のイメージを描いた造形作品を残していない。一九一六年に病に倒れ前線

ものを描こうとしたのである。造形的に見れば、それは新たな探求というよりも、手の内にある技法の選択の問題であつた。

2 前線の身体とキュビズム

戦場において非日常的な風景が生み出される一方で、身体像もまた新たな美術史の開始を告げた。プロパガンダや戦没者記念碑のなかには英雄的な兵士の表現も少なくないのだが、この節で注目するのは、近代文明の機械によって仕掛けられた攻撃のなかで肉体の脆弱さを実感した芸術家たちが、キュビズムの実験を踏まえながら描いた、英雄とはほど遠い人間の表現である。またそれは、泣き叫ぶ女性やうなだれる兵士の像でもない、解体され再構築された非人間的な身体像だ。第一次世界大戦前にも、身体像の非人間性はキュビズムのひとつの特徴となつていた。だが第一次世界大戦に動員された芸術家たちは、身体像と無生物のイメージを対話させる実験を推し進めることを、人間性と現実性を問い直すひとつの手段にしはじめた。この節で論じるように、それはさまざまな結果として結実することになる。レイモン・デュシャン・ヴィヨンは、機械と生物のイメージとが有機的につながった身体像を追求しながらも、実際の身体の機械化には否定的な姿勢を示した。フェルナン・レジェは、破壊される対象であり創造の主体でもあるような人間の両義性を表現した。機械も人間像も、それ自体新しい手法で描かれたわけではないが、それらを新鮮なまなざしで組み合わせるなかで人間性の問い直しが行われたのである。

そうしたなかから、既成のイメージに新たな位置づけを与えるような新しさを持ったダダの身体像が生まれた。アネット・ベッケルが言うように、第一次世界大戦という「産業戦争」は「ひとつの巨大なレディ・メイドであり、そこでは通常の生活のオブジェが背景からひき剝がされ、名前を新しくされたり、さらには塹壕のスラングや

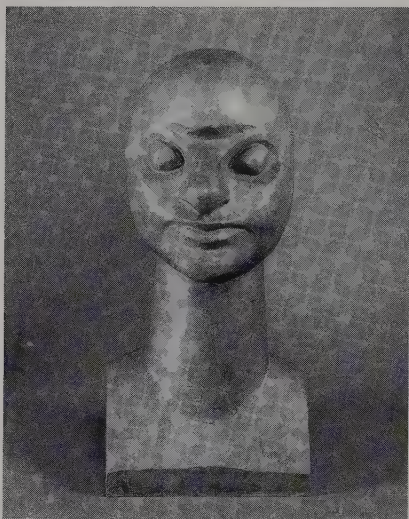


図 156 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《マギー》
1912年 パリ、国立近代美術館（ボンビドゥー・セ
ンター）

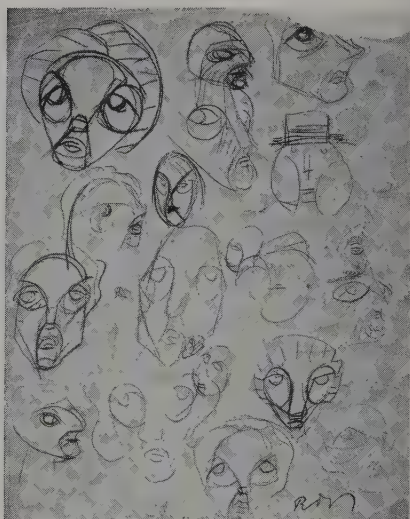


図 155 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《マギー
の頭部の習作》1917~18年 パリ、国立近代美術館
（ボンビドゥー・センター）

の頭部素描では、頬の部分に筋肉組織の筋のようなものが描きこまれており、まるで皮を剥がれた人物のようである。ここで彫刻家は第一次世界大戦前に完成させた頭部像から出発して新たな造形的実験を加えようとしているのだと考えられる。

入院中に彼が挑戦したのは、小さな彫刻の制作だけではない。没する直前、彼は病床で力をふりしぼり『レ・セマフォール』と題された一幕のみの戯曲を執筆した。そこでテーマとされているのは、人間の認識能力を機械化することへの抵抗である。この戯曲は、前線の病院に入院中の三人の負傷兵を主人公にしている。三人のうち、ガルガリエルという名の負傷兵はガス兵器の攻撃を被って口がきけなくなり、フイヨランは飛行機で偵察中に失明し、コラースは銃撃訓練中に味方の銃弾を耳にかけて、聴力を失う。物語の中盤では、最新の科学から生み出された補助器具により、彼らはそれぞれ超人的な能力を身につける。ただし彼らの能力をうまく利用するには、それぞれが互いに助け合い、それぞれの身体的な欠陥を補い合う必要があった。そこで彼らは「セマフォール三人組」を結成した。だがこの「セマフォール三人

は唯一《ゴセ先生の頭部》(図153)のみであった。

ジュディット・シルクツァーはこの頭部像のなかに、アフリカの仮面とガス・マスクのイメージの結合を見出し、それが「機械的な像に表現的なプリミティヴィズムを加えた」ものであると主張する。⁽⁴³⁾だが実際にその時期の素描を見ると、ガス・マスクのイメージは登場しておらず、むしろデュシャン・ヴィヨンが生物、無生物にとられないさまざまなそのほかの事物から着想を得ていたことがわかる。例えばポンピドゥー・センター所蔵の素描のなかには、貝殻や鉱物のような形態から歪曲された頭部像の着想を得ているもの(図154)、音楽の記号から着想を得ているもの、「部族芸術」の仮面から着想を得ているものを認めることができる。⁽⁴⁴⁾さらにある素描では、植物の茎を想起させるような、垂直方向にS字を描く線の上に、歪曲された頭部像が描かれている。⁽⁴⁵⁾同じ紙片にはスズランのような植物が描かれており、頭部像の着想に植物のイメージがあったことが考えられる。

彼の治療にあたっていた医師たちの頭部像の素描が収められているファイルには、女性頭部の素描も存在する(図155)。これらの素描は彫刻家が一九一二年に製作した作品《マギー》(図156)を想起させるものであるが、この図式的に歪曲された額と鼻、眉をつなぐひろい局面は、《ゴセ先生の頭部》の特徴でもある。⁽⁴⁶⁾興味深いことに、いくつか

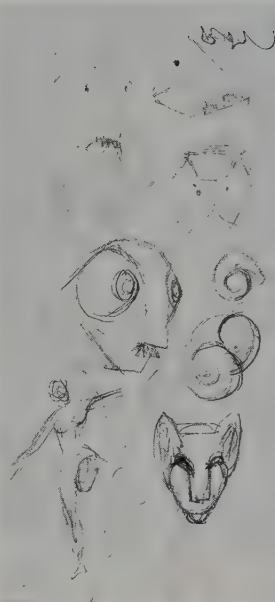


図154 レイモン・デュシャン・ヴィヨン《頭部像の習作》1917~18年 パリ、国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)

の病院に搬送されたのち、一八年に没するまでの約二年間の入院生活で、彼は馬や装飾的なオブジェ、頭部像を好んで素描した。とりわけ病状が悪化したために一九一七年にシャロン・シュル・マルヌのコルビノー病院に送られてからは、デュシャン・ヴィヨンは自身の治療にあたった医師の肖像を素描するようになる。そのなかで石膏像として実現したの

(青・白・赤の寝間着を着た三人の兵士の連帯)と結びついているのだ。このように肉体的な統一性を精神的な統一性に重ねる傾向は、第4章で述べたような、生物の解剖学的な組織を人間の意識の発展に喩えるデュシャン＝ヴィヨンの思想とも一致する。

レジェ、ゴディエ＝ブルゼスカと戦争のオブジェ

デュシャン＝ヴィヨンが、武器や戦車、機関車といった「戦争のオブジェ」も機械的な部品を装着した「オブジェ化した身体」もあえて表現しなかったのとは対照的に、一般兵として戦地に参加したレジェとゴディエ＝ブルゼスカは、それらのオブジェの表現に正面からとり組んだ。

一九一四年から一五年のあいだにアルゴンヌの前線に動員されたレジェにとって、戦争で見ることのできた現実とは、キュビズム的な現実を超越するものであった。というのも前者は後者よりも抽象的なものだったからである。一九一五年五月三十日に、レジェは友人ルイ・ブゴンに宛てて次のように書いている。

この戦争、それは古いものも現代のものも殺すすべての方法の完全なるオーケストレーションだ。それは爪の先まで聡明だ。それは退屈でさえある、もはや不測の事態がないのだ。私たちは能力のあるひとびとに両側から指揮される。それは幾何学の問題のように線状で乾いている。地表に人間が一メートルごと、一時間ごとにときを過ごせば、それだけの砲弾がならぶ。それらすべてが機械的に始動する。それは純粹な抽象、キュビズム絵画「そのもの」よりも純粹なものだ。私がこのやり方に共感を覚えることは隠さずに君に言うよ。⁽²⁹⁾

すなわちレジェが戦争で見た現実とは、彼が一九一三年に「概念のレアリスム」と呼んだものよりも「純粹」で抽象的なものであった。レジェは、キュビズムよりも強烈なこの現実の証人であることを選ぶ。だがそれは描写不可能な現実でもあった。ヴェルダンよりブゴンに宛てた一九一六年十月三十日の手紙では、レジェは前線の恐ろし

組」の結成の結果、あまりにもよく聞こえ、見え、話すことができるようになったために、不都合な真実に直面して補助器具を投げ捨ててしまうという顛末が、笑いと皮肉を交えて描き出されている。義足や義手などといった、身体機能を補助する機器の使用は、一九一六年頃よりひろく普及したもので、以来フランスの各地方の軍事施設にはそうした器具を備えた施設が建設された。⁽⁴⁷⁾デュシャン・ヴィヨンの『レ・セマフォール』に登場する補助器具は、実在しない想像上のものであるが、彼の医療部隊での経験が踏まえられていることは間違いない。

『レ・セマフォール』において注目されるのは、補助器具による人間の身体の機械化への否定的な態度のほかに、負傷兵の愛国心を讃える姿勢である。彼らはいずれも英雄的な戦士としては描かれておらず、どちらかといえば喜劇的な人物像として登場する。だが、登場人物たちが補綴器具をうち捨てた最後の場面で、ガルガリエルは青、フイヨランは白、コラースは赤の寝間着を着て、それぞれの床に就く。フランス国旗を想起させるこの三色の組み合わせは、三人が単なる喜劇的な負傷兵ではなく、国家のために闘い犠牲者となった兵士であったのだということとを想起させる効果を持つ。

この兵士たちの身体表現にこめられた愛国主義的な意味については、これまで論じられてこなかったが、芸術家の思想を理解するうえで重要である。デュシャン・ヴィヨンが平和主義者であると同時に愛国主義者でもあったことは、当時の証言より明らかにされている。彼の弟子であるアデルハイド・ルーズヴェルトは、デュシャン・ヴィヨンが医療部隊に参加したのは、戦闘に参加し敵に手を下すことを避けながらも、フランス国家に貢献しようとしたためだったと説明している。⁽⁴⁸⁾また軍の劇場の装飾としてガリアを象徴する鶏の浮き彫りを考案していたことも、こうした愛国主義の表れとしてこれまで考えられてきた。⁽⁴⁹⁾こうしたこととあわせて考えれば、『レ・セマフォール』において三人の負傷兵がトリコロルの衣服に身を包む場面は、明らかにデュシャン・ヴィヨンの愛国心を反映したものであったと言える。しかも彼らは、三人ひと組ではじめてフランスの国家を象徴する。つまりここでは、機械化を拒む身体の有機的な統一体としてのイメージが、複数の身体により構成されたひとつの共同体のイメージ

ならないまなざしは何も見えてはいなかった。みんな戦争に「耳を傾けていた」。それはどんな音楽家や作曲家もつくったことのないような、「無色の四年」という壮大なシンフォニー⁽³²⁾だった。

戦争を見ようとしたレジエは、結局のところ「身を潜め、隠れ、四つん這いになり」ながら自らが身を投じた戦争を真に理解することはできず、したがって「盲人」のままだったのである。ただし彼がこの「盲人の生活」において知覚したものは、破壊を待ち受ける人間の肉体の脆弱さだけではなく、自然主義ともキュビズムとも異なるような新しい現実の衝撃だった。彼に新しい現実へと無垢なまなざしを投げかけさせたのは、前線での人と物との出会⁽³³⁾いだった。彼は後に別の文章のなかで次のように述懐している。

私にとって目を眩ませるようなまったく新しい現実に突然私を放り投げたのは、四年間の戦争だった。

私は成熟した抽象の時期、絵画的な自由の時代にあつたパリを去つたのだ。「……」

間髪いれず、気がつけば私はフランスの民衆と同じ階級にいた。工兵に送られた私の新しい同僚たちは、鋤夫、石工、木こり、鉄工だった。私はそこでフランスの民衆を見出したのだ。それと同時に、まばゆい日の光のもとで開かれた七十五ミリ野砲の尾栓、その白い金属に反射する光の魔術に目が眩んだ。それなしに私が一九一二年から一九一三年にかけての抽象美術を忘れることはなかっただろう。

人間としての、また画家としての、まったくの革命。私の周りにいるある一部の男たちの豊かさ、多様性、ユーモア、そして人間としての完璧さ。私たちが身を投げ出したこの生と死というドラマにおける彼らの有用な現実を理解する能力と、その当を得た応用に対する厳密な感覚。なによりも、日々の詩的なイメージ——かくも流動的でかくも色鮮やかなスラングのことを私は言いたい——を駆使することによって日常の詩的なイメージを発明する詩人たち。私がこの現実⁽³⁴⁾に浸ったときに、オブジェが自分の頭から離れなくなった。

い現実⁽¹⁾に直面して感じたジレンマを次のように語っている。

まだ道がある地域を抜けるとすぐに人間の残骸が現れはじめる。私はなみはずれて奇妙なものを見た。ほとんどミイラになった人間の頭部が泥と混ざり合っている。この大地の海のなかでは、それはほんのちいさなものだ。「……」たくさんのひとびとが口のなかに指をいれていた。歯で指を食いちぎったのだ。「……」それを君に描写するなんて絶対にできない。そんなことしたがるやつらは物書きか悪意のあるやつらだ。「……」スベクタクルのまったくの恐怖を見つめ、眺め、また見つめるために、必要なだけ長く私はとどまった。物ごとを確信するために、悲劇の絶対的で厳密に明確な観念を得るために。だが本当に、戦争が始まって二年だけけれど、それがなんだったのか知るためにはもう一度ここに戻ってくる必要があった。ちくしょう、そういうものすべてのなかで、腐った肉と泥の混ざり合うなかで、歩兵たちが少し下から新しい塹壕を掘りはじめた！⁽²⁾

レジェが前線で見たもの、それはエリック・ミショーの言葉を借りれば「戦争によって加速された『キュビズム的なヴィジョン』の実現」⁽³⁾にほかならなかった。一九一六年十一月二十三日の手紙では、レジェは「私のキュビストの心を楽しませる、思いがけずかつよくできた主題」を見つけたことを友人に報告しながら「ヴェルダンというキュビズムのアカデミー」では「模倣すべきものしかない」とまで語る⁽⁴⁾。それでもレジェを戸惑わせたのは、戦争という新しい現実を見ても、「それがなんだったのか知る」ことができず、また描写することができないというジレンマだった。後になって、レジェは第一次世界大戦で体験したこのジレンマを次のように述懐している。

戦争は灰色がかっていて迷彩をほどこされていた。死を逃れるためには、一筋の光やひとつの色、そしてひとつの音だって、タブーだったんだ。眼が記録し知覚することのできるものすべてが見えなくなり消え失せるような盲人の生活。誰も戦争を見なかった。身を潜め、隠れ、四つん這いになり、大地の色をまとい、使い物に



図 158 ノエルナン・レジェ《トランプ遊び》1917年 オランダ、ヘルダーラント州エーデ、クレラー・ミュラー美術館

かにすでに認められる。しかし《森のなかの裸体》でレジェがテーマにしているのは、自然との調和のなかで牧歌的な生活を営む人間の姿である。そこでは、周囲の木々と同じ幾何学で構成され、同じ色調で彩られた人間は、一方では、無機的な物体のように描かれているが、他方では木を切るという仕事によって、自然に手を加え支配する人間的主体としての位置を与えられている。これに対し前線

で描かれた素描においては、周囲をとり囲む暴力的な自然の幾何学のせめぎ合いのなかで、人間はただ破壊を待つだけの、矮小で無力な形象である。

第二の側面は、機械化された人間の肉体、幾何学的な形象のなかで鋼のような堅牢さを与えられた肉体である。こうした傾向は、《トランプ遊び》(図158)のように、人間の身体を頑丈な金属のように描く表現に見出せる。そうした身体像にはさまざまな解釈が提示されてきた。リチャード・コークや山田由佳子は、義手や義足により補綴され、部分的に「機械化」された肉体のイメージ、すなわち「戦争の負傷者のトラウマから回復する能力」を読みとる。⁽³⁷⁾ エリック・ミシヨはそこに、「機械化された労働の表象」だけでなく、「絵を描くという自らの仕事を大規模生産プロセスのうちに組み込んで売り込む」ことで「超現代的」な生活の只中で生き延びようとする「芸術家の野心を認める」⁽³⁸⁾。山本友紀はメカニク的な肉体と再現的な細部との組み合わせのなかに、レジェが戦場で見出した兵士たちの民衆



図 157 フェルナン・レジェ《殺された二人》
1916年10月24日

メージをとおして「頭から離れなくなる」ものだ。ダニエル・マルキユスの解釈によれば、レジェにとつての後者のオブジェは、七十五ミリ野砲に象徴されるような「戦争と資本のより高次な抽象」である前者のオブジェに対抗するための、新しい芸術的な武器として機能した。⁽⁵⁾

戦中に画家自身によって描かれた身体像には、レジェが戦場で発見した人間の二重の側面が表現されている。第一の側面は人間の身体の脆弱さ、自然のなかで不定形になりゆく人間の姿である。レジェは、一九一四年には工兵としてアルゴンヌの森で過ごし、一九一六年にパリのアトリエに戻るまでに、何枚かの素描を残している。このなかには、《殺された二人》(図157)のように、幾何学化された人間の肉体が、巨大な立体物で構成された自然に溶け込むように描かれたものが認められる。こうした表現は、これまで引用したレジェの言葉のなかで語られているような、泥と人間の肉体が混ざり合ういたましい光景を想起させるものである。人間とそれを取りまく環境の双方を幾何学化する表現自体は、第4章で論じたように、レジェの一九一一年の油彩画《森のなかの裸体》(図120)のな

一方ではレジェは、「まばゆい日の光のもとで開かれた七十五ミリ野砲の尾栓」のもとで目が眩み盲人となる。それは光の反射のために、眼で見るができな破壊のオブジェだ。だがフランスの民衆のスラングを聴きながら、レジェは別のオブジェを見出すことになる。このオブジェは「有用な現実」、民衆によりつくられた「日々の詩的なイメージ」である。前者のオブジェが、対象として目の前に存在しているのに不可視であるとするれば、後者のオブジェは、対象として目の前にはないが、「民衆的」なひとびとが生み出す日常の詩的なイ

だろう。ヴォーティシズムの彫刻家ゴディエールブルゼスカもまた、前線で破壊のオブジェとの対決を試みている。それはレジェと同様、戦闘で命を落とす人間の肉体の脆弱さとの戦いであった。ゴディエールブルゼスカはこうした対立に直面するなかで、形象を生み出す人間の創造性に一抹の希望を託している。一九一五年の『プラスト』誌には、彼が塹壕で執筆した論考が掲載されており、そこにはまず次のように戦場における人間存在の脆さが語られる。

人間のかたまりが集まり、動き、破壊され、また生じる。馬は三週間で使い果たされ、道端で死ぬ。犬はさまよい、破壊され、別の犬がやってくる。「……」私たちのこの小さな仕事のなかで、芸術的な感情を追求するのは馬鹿げたことかもしれない。このつまらないメカニズムは、非常に多くの人間性を追放することになる。この戦争は大いなる救済なのだ。個人においてそれは大胆さ、自己評価、プライドを殺す。⁽⁶⁾

だが彼は、すぐに「私の彫刻への見方はまったく変わらない。それは始動する意志、決断の渦なのだ」と主張し、芸術の持つ力に希望を託している。そこで彼は次のような「実験」を試みることになる。

私は実験を試みた。二日前、私はある敵兵から自動機関銃を奪いとった。その重たく不恰好な形は野蠻さの力強いイメージで私を無力にした。私は長いあいだそれが心地よいものかどうか考えた。私はそれが嫌いだと思った。私はその根元を壊し、ナイフでそこにデザインを彫った。そのことをとおして私は、私が大好きな感情の優しい秩序を表現しようとした。⁽⁶²⁾

けれども、ゴディエールブルゼスカの「実験」は絶望的な結果に終わる。というのも、その「デザインは、ちょうど銃が持っていたような効果、線と面の、とても単純な構図を持っていた」⁽⁶³⁾からである。芸術家の手によるオブジェが、結局のところ破壊のオブジェとの共通点を持ってしまったのである。生産と破壊、芸術家の創造性と滅び

的な生活を見てとる。⁽³⁹⁾

ここで、レジェが前線で発見したこの二つの身体のイメージ、すなわち泥と混ざり合う脆弱な肉体と、堅牢な構造を持つ機械的な身体の対比を、前述した二つのオブジェ、すなわち破壊のオブジェと生産のオブジェの対立関係との関連から考えてみたい。破壊の道具は脆弱な人間を殺す。しかし「日常の詩的なイメージ」をつくり出すのは民衆的な逞しさを兼ね備えた工兵たちの身体だ。レジェの語る「われわれが身を投げ出したこの生と死というドラマ」とは、まさにレジェが前線で直面したこの二つの肉体、二つのオブジェの対立である。戦場では、人間はもはや、《森のなかの裸体》のように主体的に行動しながら自然の恩恵を受ける存在ではない。それは、破壊のオブジェの暴力的な力によって命を奪われ泥と混ざり合う肉体になってしまふことに必死で抵抗しながら、「日常的な詩的なイメージ」をつくり出す主体性を持った創造的人間なのである。

対立の末に戦後のレジェが選ぶのは、結局のところ脆弱な肉体像ではなく逞しい身体性であり、破壊のオブジェではなく詩的なオブジェである。戦後のレジェの油彩作品のなかには、前者の「七十五ミリ野砲の尾栓」を描いた作品は存在しない。そのかわり、レジェが戦後たびたび描いた機械的な部品は、鋼鉄の歯車といった産業機器や、鉄道の車輪といった戦後の産業的な復興を支える近代交通機関の一部である。こうした部品は、戦後発展していく現代都市の光景を活気づける要素として、大戦間期のレジェの作品のなかで重要な意味を持っていた。⁽⁴⁰⁾

このように、失われそうになる尊厳と絶え間ない死の恐怖のなかで、レジェはキュビズムに、前線で発見した新しい「現実」の要素を加えた。それは「概念のレアリスム」とは異なる「レアリスム」への移行でもあった。彼は戦地で、人間としての主体性と機械的な客体性、創造と破壊といった、かけ離れた二つのもののあいだの葛藤をとおして、単に色や線といった絵画的な「現実」だけでなく、人間の生活に関わる「レアリスム」の表現を追求しはじめたのだ。

大戦前の表現を駆使しながら、戦場での葛藤に向かい合う行為は、前衛芸術家に共通の傾向だったと言ってよい

題を問い直しながら、後にニューヨーク・ダダとみなされる活動を展開し、キュビスムの祖であるピカソに対して挑戦をつきつけた。⁽⁶⁾河本真理が指摘するように、写真や挿絵などのイメージを切り抜いて作品にとり入れるダダのカラーージュは、断片化された出来合いの要素の寄せ集めの雑多な印象が非常に強力に主張されている点で、自律した絵画作品を構成するキュビスムのパピエ・コレとは技法的に異なるものであった。⁽⁶⁸⁾

こうした挑戦の一方で、ベルリン・ダダの一九二〇年前後の作品において、機械と身体のイメージのアナロジーのなかに戦争のトラウマ的体験を映し出す傾向が顕著に認められるようになる。グロスとハートフィールドが制作し一九二〇年の『ダダ国際見本市』に展示した《プチ・ブルのハートフィールドが狂った。電気機械彫刻》（ベルリン・ギャラリー、国立近代美術館）では、マネキンの片足が義足に置き換えられ、その頭部には電球が置かれる。もがれた腕のかわりに兵士の勲章のようにピストルがつけられており、傷を負った前線での英雄の姿を揶揄するモチーフとなっている。タイトルからは、そこにハートフィールドの姿が投影されていることがコミカルに示されている。またラウル・ハウスマンが一九二〇年に制作したフォトモンタージュ《ダダソフの自画像》（図159）では、自身の肉体が異質な何者かとして立ち現れているかのように、時計の頭部を持つ自身の胴部の写真の上に内臓の解剖学的図像が貼りつけられている。そこに表現されているのは、機械のような肉体の不気味なよそよそさと、アイデンティティーの危機なのだ。⁽⁶⁹⁾これらの作品には、人間と機械との境界線をひとびとにつきつけることで人間性についてあらためて問いかける社会的なメッセージが込められていた。⁽⁷⁰⁾

既存のイメージを用いることで「事実ありのままを拒む」キュビスムへの批判を行ったこのようなダダのイメージのなかにも、キュビスムからの影響がまったくないわけではない。例えば解剖学のダイアグラムから新しい人間のかたちを構築する着想は、すでにキュビスムにおいて試みられていた。こうした試みがキュビスムにおいて、主体性と客体性、意識と無意識、自己と他者のあいだを往還する芸術家の思想へと結びつき、かつ生物と機械のアナロジーへと展開し得たことは、これまで本書でも述べてきたとおりである。

ゆく脆弱な肉体とのあいだの緊張のなかで戦闘に臨んだ末、ゴディエール・ブルゼスカは、ヌーヴィル・サン・ヴァーストの塹壕で命を落とす。二十三歳という短い生涯だった。

機械の肉体とダダ

戦後のドイツ語圏の芸術家たちが描くオブジェ化した身体の表象もまた、前線でのトラウマ的体験の反動と新しい現実の創造の二重性によって特徴づけられることになる。とりわけこの傾向が顕著となるのがチューリッヒで誕生し、ベルリンやハノーヴァー、ケルンで展開していくこととなるダダである。本項では最後にダダの身体表現とキュビズムとの関係について検討する。

まず確認しておかなければならないのは、ダダのグループの芸術家たちがキュビズムに向けた関心が、追従というよりもひとつの挑戦であったという事実である。一九一六年にフーゴ・バルが「キュビズムのコスチューム」を着たパフォーマンスを行っているが、それはキュビズムへの誠実なるオマージュというよりも、むしろパロディの意味を帯びていた。似たようなパロディは、例えば一九二二年に公開されたジョルジュ・モンカ監督の映画『キュビズム画家リガダン』⁽⁶⁴⁾のなかにすでに登場している。またベルリン・ダダのグループの芸術家であるジョージ・グロスやジョン・ハートフィールドは、フォトモンタージュの技法によって「修正された傑作」のシリーズを生み出し、過去の芸術が築いてきた価値のヒエラルキーを転覆しようと試みたのだが、この「修正された傑作」のなかにはピカソのコラージュ作品も含まれていた⁽⁶⁵⁾。さらに一九二〇年に開催された『第一回ダダ国際見本市』のカタログ序文において、ドイツ人作家ヴィラント・ヘルツフェルドはダダイズムを「事実ありのままを拒むような、印象派と表現主義、キュビズム、そして未来派の動力源だったこうしたあらゆる試みに対する反動」として定義している⁽⁶⁶⁾。かつてデュシャン兄弟らとともにパリのキュビズム運動の前線で活躍していたフランシス・ピカビアもまた、前述したように、キュビズム的な試みから出発しつつ、その根底をなす事物の提示とダイアグラムの表象の間

ゆるひとびとを包みこみ、否応なく連動させようとする強制力を持つものでもあった。

戦後のダダの芸術家たちは、戦争によって再発見されたこの「現実」に立ち向かい表現するために、芸術家としての自らの肉体についても客観的な視点から考察を深める必要に迫られた。グロスは一九二〇年頃の水彩画のなかでしばしば建築家の姿を描いている。⁽⁷⁾グロスの描く建築家は、ロボットのような無機質な肉体を持っており、建築の図面を前にして、幾何学的な都市の一室のなかで思い思いの遊戯や創作に従事している。彼は幾何学的なダイアグラムにより都市を構築する創造者だが、世界を創造する神のような絶対的な存在としてではなく、彼自身ダイアグラムにより構築され、ともすれば分解可能であるかのように見える肉体を持つ人間として描かれている。

またハウスマンが一九二〇年頃の絵画作品の中に描いていたビジネスマンは、ダダの精神を鵜に詰め世界を旅する人物として表現されている。⁽⁸⁾ハウスマンの描くこの世界の構築者のそばには、しばしば解剖学の模型や図面があるのだが、それは機械的に構築された新しい人間のイメージを想起させる。彼は一九二〇年のアッサンブラージュ作品《機械的な頭部ないしは私たちの時代の精神》(Mnam)においてもまた、マネキンの頭部に物差しや工業製品をつけ加えることによって、戦後の世界を理性により構築していく新しい人間を具現化する試みをおこなっている。

つまりグロスにとってもハウスマンにとっても、戦後に生まれた新しい人間は、世界を構築する意志を持つてかたちを創造する能力を持つ反面、脆弱で分解可能な肉体を持つ操り人形のような、他者から目的を与えられる機械人間でもあり、また構築と破壊、主体性と客体性、意識と無意識、親密さと不気味さのあいだを行き来する存在でもあるのだ。レジェと同様にダダの芸術家たちもまた、戦争という現実のなかで人間精神と肉体双方の危機を経験し、分類不可能な人間の身体の両義的な側面を表現したのである。こうしたなかで、彼らが新しい人間のイメージとともに描いた解剖学や建築の図面、物差しといったモチーフは、もはや「概念の現実」を表現するためのものではなく、生物と機械のあいだ、意識と無意識のあいだを果てなく往還し続ける人間の肉体の、身近であるだけによりいっそう不気味に感じられる存在を表すものとしても機能したのだ。



図 159 ラウル・ハウスマン 《ダダソフの自画像》1920年 個人蔵

皮肉を支えにして作品をつくり出す大胆さが宿っていた。またここでの「現実」のイメージとは、キュビズムの作品のように芸術家の一回性の身振りによって生み出されることでオリジナリティーを保ち続けるものではなく、写真やマネキンのように産業的な複製技術により再生産可能な素材を導入することで生まれる。彼らは新しい現実を構築するということの背景に、英雄的な人間を消滅させた第一次世界大戦の破壊の機械音を聞き、またその構築作業の未来に、戦後世界の再生を約束する非人間的な産業化のリズムを感じとった。戦争を契機にひとびとの耳に飛び込んできたこの現実の律動は、単に芸術家によって組み立てられる対象であるだけでなく、芸術家を含むあら

しかしダダにおいて顕著になる傾向は、レジェと同様、戦争を契機として人間の肉体と精神の脆弱さを再発見し、そこから「概念の現実」とは別の「現実」を作品にとりいれ、新しい「レアリスム」の構築をはじめた点にある。ここでの彼らの「現実」とは、一方ではキュビズムがすでに発見していた、構築され得ると同時に破壊される分解可能な構造であるには違いないのだが、他方でそれを捉える芸術家のまなざしには、キュビズムの芸術家の恐れを知らない素朴な大胆さではなく、恐れ of 感情に追い詰められつつも

はなく、そうした衝撃的な接点を支えるものとしての、平面上に表れる架空の空間、すなわちダイアグラムの作用に再考を促すような視覚装置がつくりあげられた。

例えば、一九二〇年頃に制作された《主の寝室 マックス・エルンストの寝室》(図160)では、遠近法のダイア

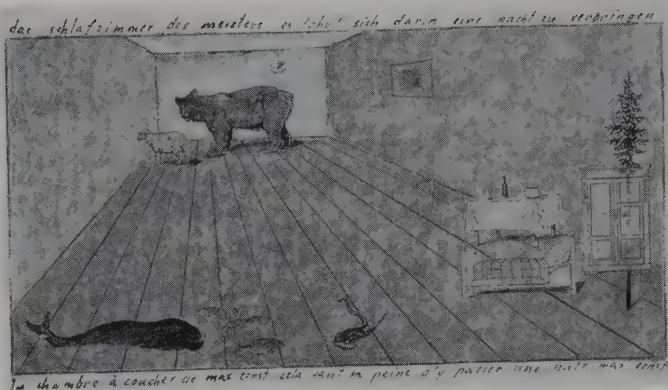


図160 マックス・エルンスト《主の寝室 マックス・エルンストの寝室》1920年 個人蔵

グラムが書き込まれ、その上に家具や動物などのイメージが雑多にならべられている。この作品は、一九一四年にケルンで刊行された教材協会カタログ『ビブリオテカ・ペダゴジカ』の一頁に重ね塗りして制作されたものである。このために、ここにならべられている諸事物は、カタログの紙面上と同じように同一平面上に提示されている。他方では、遠近法のダイアグラムで示された同じ部屋にならぶ諸持物の、通常ではあり得ない出会いの光景は、芸術家の手による再現でもある。しかもここでは、家具や動物のみが提示されているのではない。そうした図を支える地の部分であるダイアグラムもまた、イメージとして表されていると同時に、ひとつの提示物として現れているのである。

ロザリンド・クラウスはこのようなエルンストのダイアグラムについて、「世界に対し開かれた透明性として感じられるのではなく、肉体のような不透明な肌、それも奇妙にも自身が固定している事物から分離可能なものとして感じられる」と説明し、「こうした特徴は、伝統的遠近法の反転であると同時に、伝統的遠近法のモダニズム的な代替物の完全なる拒否でもあるのだ」と主張している。エルンストがまさにここで試みているのは、透視遠近法のダイアグラムを、不透明な肌、すなわち物

実際、ハウスマンは一九二一年の論考「新しい芸術」のなかで、「二つの世界のあいだの宙吊り状態において、古い世界とは決別したものの、新しい世界をつくれないうとき、風刺、グロテスク、カリカチュア、道化そして人形が登場する」と述べている。⁽⁷³⁾ハウスマンによれば、これらの持つ「マリオネットのような性質、生の機械化」を明示することで、「私たちにもうひとつの生を解きあてさせ感じさせる」⁽⁷⁴⁾意図が、「新しい芸術」の身体表現に込められていた。またハウスマンは、一九二〇年の論文のなかでは、「〈私〉を実践的に解毒すること」で「新しい人間のタイプの萌芽」が可能になると主張している。⁽⁷⁵⁾したがってダダにおける機械化された身体イメージとは、既成の価値を疑い、人間の概念を覆し、慣れ親しんだその肉体ですらも違和感のある客体として捉え直すことにほかならなかったのだ。さらにダダの芸術家たちにとっては、機械と同様にしてアフリカの彫刻もまた、既成概念を覆すための重要な着想源であった。⁽⁷⁶⁾戦争における機械による人間の破壊を目の当たりにして生じた、この〈私〉への問いそのものは、デュシャン・リヴィヨンと共通のものでありながら、ダダはレジェと同様、機械のイメージをうち捨てることなく、恐怖を乗り越えるために逆に利用しようとしたのだ。

マックス・エルンスト作品における内部と外部の並置・融合・対立

ケルンでダダの運動に加わり、後にパリで活躍しながらシュルレアリスムへと合流することになるマックス・エルンストもまた、一九二〇年頃より、ダイアグラムが芸術作品にもたらす創造性に魅入られることとなる。この時期のエルンストのコラージュ作品には、学校教育で使われている教科書や商品カタログの頁に重ねて別のイメージを描き込む「オーヴァー・ペインティング」の技法が併用されている。⁽⁷⁷⁾クラウスが指摘するように、こうしたイメージの多くは、ピカビアの先行する試みを大きく超えるものではないが、なかにはダイアグラムのうえに表されたイメージの問題を提示することで、ニューヨーク・ダダのレディ・メイドよりもさらに深淵なる認識論的な省察へと踏み込む作品も存在した。⁽⁷⁸⁾そこでは、有機物と無機物、生命と非生命、芸術と工業とが関連づけられるだけで

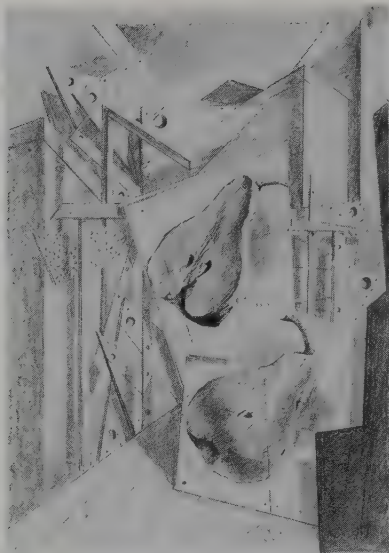


図 162 ジョルジョ・デ・キリコ《秋の幾何学》1917年
シャルフ・ゲルステンベルク・コレクション

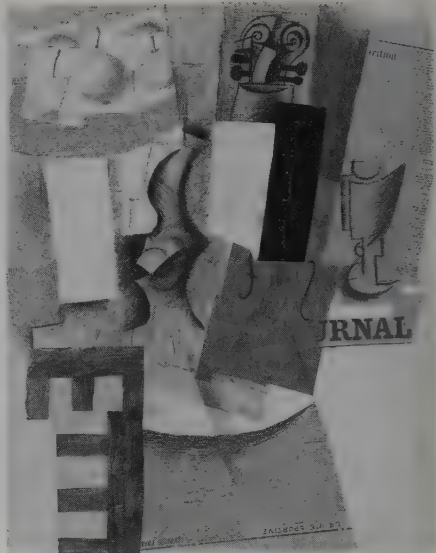


図 161 パブロ・ピカソ《果物の乗ったコンボート、ヴァイオリン、グラス》1913年
フィラデルフィア美術館



図 163 マックス・エルンスト《梨》1925年
シャルフ・ゲルステンベルク・コレクション

質のように提示することなのである。このダイアグラムは、モチーフの図を支える地でもあるのだが、図との区別を明確に残したまま、それ固有の物質性を持つ存在として現前している。クラウスも主張しているように、たしかにこうしたものは、ルネサンス以来の透視遠近法とも、モンドリアンの絵画のように対象のイメージをグリッド化するることによる抽象化の試みとも異なる。

だが本書第2章で確認したように、キュビズムの試みがそもそも、ダイアグラムという図面的な現実を、自然主義的絵画、あるいはアカデミックな絵画のレアリズムから解き放ち、抽象化の作用とコラージュという実際の物質との対話のなかで新たな「レアリズム」を生み出すものとして用いる試みであったことを思い起こせば、エルンストのダイアグラムは、第一にキュビズム絵画におけるダイアグラムの性質の理解のうえに成り立っていると考えることができる。こうした試みはもちろん、ピカビアやデュシャンのレディ・メイドの手法を利用することでキュビズムのダイアグラムをパロディーする試みとしても考えることができるが、本書第3章で確認したように、このパロディーという営み自体が、そもそもピカソが総合的キュビズムのダイアグラム上にイメージをならべる際に拠って立つひとつの重要な手法だったことを勘案すれば、キュビズムを乗り越えるエルンスト独自の試みもまた、キュビズム的な実験と共通の試みの延長線上にあると理解できる。

ラルフ・ウブルが著書『先史時代の未来——マックス・エルンストと大戦間期の絵画への回帰』で示唆しているように、ピカソの一九一三年の作品《果物の乗ったコンポート、ヴァイオリン、グラス》(図16)から、一九一七年のジョルジョ・デ・キリコの素描《秋の幾何学》(図162)、エルンストの一九二五年の水彩画《梨》(図163)へと至る系譜は、彼らの関心の一致を示すものである。そこでは、いずれも梨の再現的なイメージが、ピカソにおいてはパピエ・コレ、デ・キリコにおいては画中画、エルンストにおいては水彩とフロッターージュにより、幾何学的ないしは抽象的に構成された絵画空間にとりいれられている。このことにより、図と地、モチーフとダイアグラム、触覚不可能な形象と触覚可能な物質、表象と提示の複雑な関係を問い直すことが、共通して試みられているのだ。

解剖学的、地質学的なダイアグラムの介入は、機械的な製図の挿入とも相まって、生命のイメージの有機的統一感を破壊する。ウブルが指摘するように、内と外が混在する身体のイメージには、エルンストが第一次世界大戦の塹壕戦で目にした肉体の脆弱さが反映されているのだと考えられる⁽⁸²⁾。

エルンストの作品におけるもうひとつの重要な特徴は、『花嫁としての解剖体』(図165)のような機械化された女性の解剖学的イメージが、ある種のエロティックなオブジェとして登場する点である。機械的な肉体に投射されたエロスと破壊的エネルギーの二重のイメージが、マルセル・デュシャンにも共通のものであった点は、すでに香川檀やデイヴィッド・ホプキンズも指摘しているところである⁽⁸³⁾。だがエルンストの女性像の場合には、内面と外面との

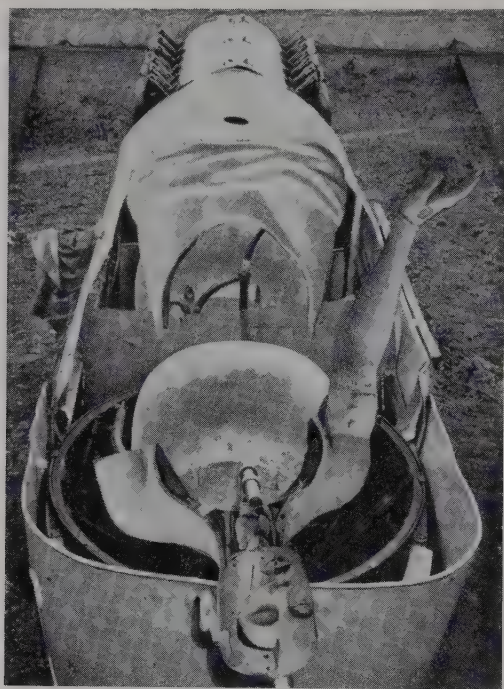


図 165 マックス・エルンスト《花嫁としての解剖体》1921 年
パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）

の解消されることのない対立が、デュシャンの女性像にも増して、見る者にジレンマを与える。『花嫁としての解剖体』では、眼を閉じた機械仕掛けの女性の夢に誰も手を触れることができない。芸術家にすら彼女の夢に近づくことは許されていない。彼女の身体は解剖されその内部を晒しているにもかかわらず、彼女の内面はそのまぶたの裏に秘められたままである。この女性は、機械としての肉体を持ちながら、同時に固有の内面的世界も有する存在であることが示されているのだ。

内面と外面との葛藤はこうしてエルンス

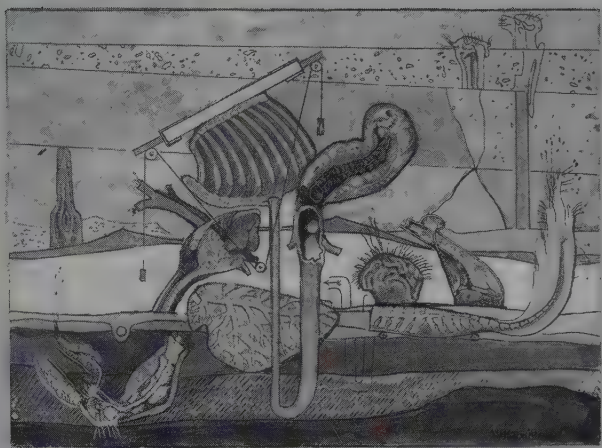


図 164 マックス・エルンスト《重なり合う岩、自然からの片麻岩溶岩アイスランド苔の贈り物》1920 年 ニューヨーク近代美術館

れ自体は、地質学のダイアグラムとのアナロジーのなかで、まさに触覚可能な物質として、不透明な肌として提示されている。他方でここに表象されているのは、無機物な大地があたかも肉体の肌のように内臓を優しく包み込み、機械的なエネルギーの助けを借りながら新たな生物が生命活動をはじめる幻想的な光景だ。ただし、こうした

ところで、エルンストの一九二〇年の作品のなかで「解剖された」大地のイメージがたびたび登場することを考えれば、エルンストのダイアグラムを「肉体のような不透明な肌」として表現するクラウスの表現は的を射たものであったということが出来る。例えば『ビブリオテカ・ペダゴジカ』に掲載された馬の解剖学の図像の上に重ね塗りされた作品《重なり合う岩、自然からの片麻岩溶岩アイスランド苔の贈り物》(図164)では、馬の臓器に大地の地層と機械的な部品が描き込まれており、モチーフの地をなす地質学的なダイアグラムが、あたかも臓器を包む皮膚の断片のようにも描かれている。ここに見出すことができるのは、機械と臓器、地質学のダイアグラムと解剖学のダイアグラムのあいだの二重のアナロジーだ。一方では臓器のモチーフは解剖学のダイアグラムの上にならべられたイメージとして提示されたものであり、この紙面上の仮想空間のなかでは機械とのアナロジーも可能となる。またこの解剖学のダイアグラムそ

第6章 古典主義とナシヨナリズム

——第一次世界大戦前後の芸術理論と実践

第5章では、戦地に向かった芸術家たちが、どのように戦前のキュビズムの実践から得られた成果を選択し作品にとりいれていたのかを論じた。続く本章では、キュビズムの芸術家たちの政治的な姿勢に着目しながら、大戦を境にした理論的な変化や展開に焦点をあてて論じる。

キュビズムと第一次世界大戦との関係についての研究においてしばしば問題にされるのは、キュビズム批評における古典主義と排他的なナシヨナリズムの結びつきである。この結びつきが非常に顕著なものとなるのは、第一次世界大戦以降であるとされているが、その兆しが戦前よりすでに芽生えていたこともまた指摘されている。例えばペアトリス・ジョワイユ・プリユネルの研究によれば、サロン・ドートンヌにおいて外国人画家の展示が増え、国際化が進むにつれて、キュビズムをフランス的芸術とし、そのほかの前衛芸術を他国の芸術として排除する傾向が顕著になった⁽¹⁾。またキュビズムにおけるナシヨナリズムについては、ピュトー・グループのキュビズムの芸術家たちがイタリアの未来派に対して抱いていた対抗意識と関連づける見解も存在する。

ただし後者の見解に関して言えば、憶測の域を出るものではない。例えばデュシャンの《階段を降りる裸婦No.2》(一九二二年、フィラデルフィア美術館)が未来派的な様式であったためにサロン・デ・ザンデパンダンでの展示を拒否されたのだとする見解もあるが、デュシャンがピエール・カバンヌに後に語った言葉のなかでは、ス

トの作品の重要なテーマとなる。エルンストの一九二三年の油彩《男たちはそれについて何も知るまい》（口絵22）では、天空で愛を交わす男女の肉体から垂れ下がる紐が、美しい幾何学図形を描いている。その下に浮かぶ腕には、鍵がかけられている。おそらくは男女の愛の秘密をにぎるこの鍵は、しかし、決してその謎を解きはしない。こうした抽象的な愛の謎かけに対立するように、地表面には臓器の一塊が生々しく横たわっている。地面と一体化したこの臓器は、外部と内部の物質的な融合を表しているが、その内臓によって生かされる生命体については何も明らかにしない。ピカビアやハウスマンとはまったく異なるシュルレアリスムのなイメージの生成が、ここでは予見されているのである。

こうして第一次世界大戦によってもたらされた世界の終わりのイメージは、地平線のうえに生みおとされた臓器に、生命とエロスの謎を宿すことになる。エルンストにおけるこのような実験は、身体像を解剖し解析し、イメージを切り貼りして絵画空間そのものをも解体し、他方ではさまざまなイメージ間の結びつきを可能にし、アナロジを増幅させるようなキュビズムのダイアグラムなしにはあり得なかつただろう。大戦前にはピカソによって不透明な皮膚として使用されていたダイアグラムは、戦中戦後、キュビズムを乗り越えようとするダダにおいて、世界の終わりのイメージと新世界誕生の光景を用意する大地となり、そこで生きる新しい生命の皮膚となつたのである。発掘され解剖され肉体の内部構造を露呈するなかで、このダイアグラムは、同時代の芸術家たちと詩人たちを魅了した機械と生命とのアナロジにかたちを与え、イメージの可能性を増幅する。それは表象されると同時に提示され、異なる形式のイメージを混ぜ合わせ、男女の肉体のエロスと戦場の死の恐怖の矛盾した並置を可能にし、完全には解かれることのない謎かけをとおして現実の複数性を暗示する。戦争直後の混乱のなかで、キュビズムに挑戦したダダと、その流れを汲みながら独立した運動体となつたシュルレアリスムにおいてこそ、キュビズム的なダイアグラムは、想像力をかきたてるような複数の現実のイメージを生み出し続ける装置、すなわちイメージの生命を生み出す動力源として、密かに機能し続けていたのだと言えよう。³⁴⁾

なのだと結論づけることはできない。なぜならば、キュビズムの革新性をもっぱら造形的な次元でのみ共有されたのであって、その政治的な姿勢に関しては一貫性を欠いていたからだ。このために、第一次世界大戦前のキュビズムの芸術家たちみなが一貫して認める「伝統」の存在や、彼らが徹底して排除した対象を見つけることは難しい。むしろキュビズム自体は、そうした崇拜と排除の対象を変えながら入れ替わり立ち替わり作品の提示する「現実」を変革していくことで、多元的なダイナミズムを育んだ運動であった。

このような問題を踏まえつつ、この章の第1節ではまず、キュビズムをめぐる言説において、伝統とナショナリズムの問題が大戦前にきわめて多様なものであったことを確認したうえで、大戦前後でどのような変化があったのかを考察する。次いで第2節では、キュビズムのダイアグラムを生み出したピカソ自身が、戦争を機にどのような転換をとげたのかを詳細に論じる。第3章ではすでに、ピカソが第一次世界大戦勃発の前後、再現的な様式と幾何学的な様式をそれまでに以上に往還するなかで、一九一四年以降は独自の古典主義の模索を開始するようになったことに触れた。この節では、第3章の考察を踏まえたうえで、ピカソの古典主義の特殊性と、シュルレアリスムとの関係を、理論と実践双方の観点から分析する。

1 キュビズム理論におけるナショナリズムと第一次世界大戦

第一次世界大戦前のキュビズムの時間概念と歴史観

第一次世界大戦前のキュビズムと伝統との関係を論じる際にまず踏まなければならないのは、芸術家や批評家が抱いていた独特の時間概念である。キュビズムはまず、真理や法則に支えられたものであるために、特定の社会や時代の価値観に縛られた観点を超越する普遍的で無時間的なものと理解された。アポリネールは、カーンワイ

キャンダルを避けようとするグレーズの配慮があつて展示されなかつたのだとしか説明されていない。⁽³⁾ また実際のところ、この作品は同年十月にグレーズやメッツアンジェらの主催による『セクション・ドール』展には展示されている。さらにディディエ・オッタンジェは、一九一二年にグレーズとメッツアンジェが執筆した『キュビズムについて』のなかで主張されるレアリズムとキュビズムのつながりについて、ベルクソンの形而上学との決別であり、ベルクソン信奉を高らかに主張した未来派との差異化でもあつたのだと解釈する。⁽⁴⁾ だが未来派とキュビズムとの境界を明確にしようとしていたにもかかわらず、キュビズムの芸術家が執筆活動のなかで、直接未来派を名指しで批判することがなかつたのは不自然である。

むしろ戦前のキュビズムの芸術家たちは、フランス国内の動向であるフォヴィスムやナビ派のほうへより強い対抗意識を感じていた可能性もあることに注意しなければならないだろう。実際、キュビズムの芸術家たちと親しく交流し、美術批評をとおして彼らを支援したアンドレ・サルモンは、一九一二年の著作『フランスの若い絵画』のなかで、ドイツやロシア、スカンジナビア出身の芸術家たちを、マティスのフォヴィスムの影響を受けた者たちとして揶揄している。⁽⁵⁾ また排他的愛国主義からのみ第一次世界大戦前のキュビズムの運動を解釈すれば、その芸術的実践を曲解してしまう危険もある。というのも、キュビズムにおけるナシヨナリスト的な側面や外国排斥の傾向ばかりを、限られたテキストの引用のみから強調すれば、多様な思想と様式とを実際に育んでいたキュビズムの文化のダイナミックな側面を看過することになるからだ。たしかに後述するとおり、ル・フォークニエやグレーズにおけるフランスへの愛国主義は、彼らの芸術論においても非常に重要な思想的基盤をなしていた。またデュシャン「ヴィヨンのように、キュビズムの芸術家たちの何人かは、ナシヨナリズム的な動機から、あるいはフランス国籍を取得するという目的から、大戦勃発後に前線へと発った。チェコ人のクプカもまた、ポーランド人であつたアポリネールと同様、外国人でありながら、フランスの国境を守るために兵役に志願し前線へと向かつた。しかしだからといって、キュビズムが未来派と同様に、第一次世界大戦の前線に向かうべき政治的姿勢を本質とした前衛運動

ためにブッサンやアングル、ダヴィッドを挙げている。彼にとつては、「異国趣味、象徴主義、新古典主義から遠いところ」に位置づけられるこのフランスの画家たちこそが、「もつとも深遠なるフランス的伝統」を築きあげているのであり、セザンヌもまたこの系譜に名を連ねている。⁽¹⁰⁾これに対し、グレーズとメッツアンジェが一九一二年に執筆した『キュビズムについて』に関して言えば、セザンヌはかならずしもフランス的伝統と関連づけられておらず、むしろ北方の画家レンブラントに類比されている。⁽¹¹⁾ダヴィッドとアングルについては「百年の理想主義を素晴らしく締めくくった」と賞賛するものの、セザンヌと関連づけられているわけではないし、ましてやキュビズムとはまったく無関係な芸術家として捉えられている。⁽¹²⁾

このように、第一次世界大戦前のキュビズムの芸術家たちにとつての伝統的絵画は、比較対象ではあつてもかならずしも教条主義的な崇拜の対象ではなかつた。また、彼らが伝統へ向けた関心は、かならずしも無批判に自国の芸術を賞賛するようなナショナリズムと結びつくものではなかつた。伝統を参照しつつ、等価な絵画原理にもとづき制作をする立場からそれをときに批判的に検討し、進歩史観とは異なる時間概念に根ざした新しい歴史をつくりあげることが、戦前のキュビズム理論の特徴であつたのだ。

マーク・アントリフが指摘するように、このような大戦前のキュビズムの時間概念が支えた古典主義は、モーリス・バレスやシャルル・モーラスに影響を受けたドニの古典主義とは区別して考える必要がある。アントリフが強調するのは、キュビズムの芸術家たち、とりわけグレーズやメッツアンジェ、ル・フォークニエと親交のあつたクレティユ修道院の文学者のサークルが、ドニの支持した文学者であるバレスやモーラスらの思想と彼らの雑誌『アクシオン・フランセーズ』をとりまくグループに対抗するものであつた点である。⁽¹³⁾アントリフは、とりわけクレティユ修道院に集まつた新象徴主義の文学者たちが共有していたベルクソン主義との関連から、大戦前のキュビズムにおける歴史観を捉える。⁽¹⁴⁾このサークルに属し、『アール・リール』誌（一九〇九—一九一一年）の編集長であつたジョセフ・ビーエと、タンクレード・ド・ヴィザンの筆名で知られていたヴァンサン・ビエトリスは、記憶のなか

ラー画廊で展示された一九〇八年のブラックの作品のなかに、『真理への絶対の帰依』や「それぞれに固有の諸法則を持つひとつの新しい宇宙」を見出している。⁽⁵⁾ こうした見解にもとづき、キュビズムの芸術家たちは、法則という普遍性に支えられたこの新たな表現が、革新的であると同時に、伝統的絵画と諸原理を共有していると主張した。例えばメッツアンジェは、一九一一年に発表した論考「キュビズムと伝統」のなかで、「キュビストと呼ばれるひとびとは、新しいタイプをつくりあげようと努力しながら巨匠たちを模倣している」と主張している。さらに彼らはそこで、「この新しい」という語に、私は相違という観念を付与し、卓抜とか進歩とかいいう観念はそこから除く⁽⁶⁾」と発言している。この付言のなかには、モーリス・ドニの古典主義との対照性を示す意図が込められていたと考えられる。というのも、ドニは「ゴーガン、ヴァン・ゴッホから古典主義へ」(一九〇九年)のなかで、「前衛批評の語彙のなかでは、『古典』という言葉は至高の賞賛であり、したがって『進んだ』傾向を示すことに資する⁽⁷⁾」と述べており、伝統への回帰を進歩と捉えているからである。これに対し、第一次世界大戦前のキュビズムの芸術家たちは、自らの試みの歴史的位置づけを、進歩史観からではなく、さまざまな様式を同じ次元で並置し比較することのできる観点から理解しようとした。このために彼らにとつての「古典」や「伝統」は、めざすべき理想ではなく、ときには批判的に比較検討されるべき対象でもあった。

こうした比較は多くの場合、個人的な実践のなかで行われたために、キュビズムの芸術家たちは各々独自の方法で「伝統」を定義した。その結果、第一次世界大戦前にキュビズムの芸術家たちが「伝統」に向けた関心は、彼らの個人主義を培いはしても教条主義に陥ることはなかった。例えば、セザンヌからの影響は多くのキュビズムの画家たちが公言するところであるが、セザンヌとフランシスの伝統とのつながりは、すべての芸術家にとつて自明であつたわけではない。キュビズムの画家ル・フォール・コニエに関して言えば、一九一一年の論考「近代絵画のアクチュアルな方向性」のなかで、「セザンヌは、『……』独自の表現手段に絵画的な伝統という全面的な原理を適合させることでそれらの原理をさかのぼるという偉大なる才能を持っていた」とし、この「絵画的な伝統」を定義する

のゴシック美術やケルト美術への関心だった。例えばすでに第4章で論じたように、デュシャン・ヴィヨンは、ゴシック様式の大聖堂と近代建築のエッフェル塔という二つのかけ離れた建築物を同じ精神性から生まれ出たものとして捉え、その思想に自らの創造性を重ね合わせようとした。また周囲の批評家たちは、キュビズムがゴシック美術を模倣する様式ではなかったにもかかわらず、キュビズムのなかにゴシック美術やケルト美術との精神的な結びつきを見出していた。批評家オリヴィエ・ウルカドは、キュビズムがゴシック美術と共有した精神性を、新たに発見されたフランスの伝統として評価した最初の人物であった。彼は一九一二年の記事のなかで次のように述べている。

キュビストの初期の試みを見たとき、私は友愛に満ちた情熱を持って彼らを信頼した。私は彼らがついに、私たちの愛国的な自尊心を正当化してくれることになる「フランス的な定式」^{フランス的定式}をもたらしたのだと思った。努めてゴシック様式の大聖堂を歩き回る者もたくさんいたし、われらが「フランス人」版画家の手による紙片をめくる者もいたし、ある者たちはまなざしの力をあきらめたけだめてブルターニュやガスコーニュの自然のダイナミズムを吸収した。⁽¹⁸⁾

アポリネールもまた、一九一三年五月には「現代のフランス美術と、フランスおよび全ヨーロッパの土に驚くべきモニュメントの種を蒔いたゴシック美術とのあいだに類似関係をうち立てるのは簡単なことに違いない」と述べている。⁽¹⁹⁾ 彼によれば、それは「剽竊には見えない」ような「フランス美術、すなわちゴシック美術の再生」であったのだ。さらに彼は、今日の芸術をゴシック美術に媒介するものが、「アッサンからアングル、ドラクロワからマネ、セザンヌからスーラ、ルノワールからルソーに至る」ような「真のフランス人たち」によりつくりだされた「謙虚だがかくも表現的で詩的な表現」なのだと主張する。

グレースが一九一三年二月に『モンジョワ!』誌に発表した論文「キュビズムと伝統」のなかでは、より緻密に

の過去と動的な現在とを結びつける持続という、ベルクソンの時間概念によって、文学史を理解した。この持続のなかでは、歴史的な過去は、現在を流れる時間から直観的に捉えられるものであり、決して理性的に定義されるものではない。そしてこのように直観で捉えられた歴史は、進んだりさかのぼったりする時間の流れにしたがつているのではなく、つねに現在として立ち現れてくる。ドニは「美術史は終わらなき再開にほかならない」という言葉を残しているが、そうした循環史観もまた、彼らのベルクソンの時間概念とは無関係である。

アントリフは、発展史観を否定し、遠く隔たった過去の様式と自らの様式とのあいだに等価な関係をうち立てようとしたグレーズやメッツアンジェ、そして彼らと親しく交友していた批評家ロジェ・アールの歴史観もまた、ベルクソンの時間概念にもとづくものであると考えている。一九一〇年にアールが『アール・リーブル』誌に寄せた論考のなかで、キュビズムのなかに「一時的だが差し迫った状態における恒久の規範^{カン}」を見てとり、それが「偉大なる芸術」ないしは「未来の古典主義という意味での伝統」として花開くのだとした背景についても、このようなベルクソンの時間概念によりキュビズムと「伝統」との関係を捉えていたためであると、アントリフは説明する。⁽¹⁶⁾ というのもここでアールは、「キュビズムの革新的な様式が、フランスのひとびとの集団的な持続を『直観的に』把握する代表者だと判断」しているからである。⁽¹⁷⁾ つまり、ここでの「古典」や「伝統」は、特定の様式史に結びつくことなく、現在という時間の持続を生きるなかで絶え間なく刷新されるものとして考えることができる。ただしこの刷新は、歴史のうちに、「進歩」も「再開」ももたらさない。グレーズとメッツアンジェの表現を借りれば、そこには「相違」しかないのである。

第一次世界大戦前のキュビズムと新たな伝統の模索

キュビズムの芸術家たちが肯定的に捉える伝統とは、これまで述べたような時間概念にもとづいて、自らの「直観」により、現在の感覚のなかで捉えられるような過去にほかならない。こうした試みが顕著に表れたのが、中世

した結果、『セクシオン・ドール』展が開催される一九一二年には、排外的ナショナリズムに傾倒した「フランス的キュビズム」が主流になっていくのだとする。⁽²⁴⁾

だが、この「フランス的」特徴の位置づけはきわめて曖昧で、ときに矛盾するものであった。もちろんグレーズの場合には、フランス的伝統は古代ギリシャ的伝統の排除のもとで成立すべきものだ。ただし集団的な傾向として見れば、彼らの定義する「フランス的伝統」は排他的であるどころか、すべてを吸収し包含することができるような空洞であるとさえ言えるかもしれない。キュビズムとその周辺の批評家たちのあいだでゴシック美術や北方絵画への関心と再評価が高まる一方で、そうした傾向は、かならずしもキュビズムの作品制作におけるギリシャ神話の世界やイタリアのルネサンスへの参照を妨げることにしななかつた。アンドレ・ロートは、一九一〇年から一二年にパリスの審判やバツカンテといったギリシャ神話の登場人物や場面を描いている。⁽²⁵⁾ ロベール・ドロネーの《パリの街》(口絵17)には、近代都市とギリシャ神話が重ねられていた。さらに、一九一三年には《空の征服》(MOMA)と題した油彩にフランスの三色旗を描き、その愛国心を示したラ・フレネーも、一九一一年には北イタリアに旅行し、ジョットやルカ・シニョレッリ、アンドレア・マンテーニャ、ミケランジェロといったルネサンスの巨匠たちの作品のキュビズム風の模写を行っている。⁽²⁶⁾ アポリネールは一九一二年に「ミケランジェロからピカソへ」と題する記事を執筆し、ピカソが同時代において果たす先駆者としての役割をミケランジェロのそれに喩えている。⁽²⁷⁾ このように、古代ギリシャやイタリアのルネサンスとキュビズムとの直接的な関係は、大戦前から芸術的実践においても美術批評などの言説においても主張されていたのだ。

こうしたことを勘案すれば、戦前のキュビズムとは、特定のフランス的伝統とのつながりを主張する傾向があったにせよ、実際には多様な文化を内包することが可能な、ダイナミックで多元的な運動であつたと言うことができる。キュビズムの生みの親ピカソはスペイン人であり、古代ギリシャの彫刻やルネサンス美術だけでなく、アフリカやオセアニアの「部族芸術」、古代イベリア美術からさまざまなかたちで着想を得ている。ピカソやブラックの

「フランス美術」の系譜が築かれている。彼は「十六世紀のルネサンスと呼ばれる公の侵略」以前の「私たちのルネサンス」としてジャン・マルエル、ジャン・エイ（ムーランの画家として知られる）、ニコラ・フロマン、ジャン・フーケといった十四世紀の北方の巨匠たちを挙げながら、そうした芸術こそが、「より美しくより優れていた私たちの民族の希望に、いっそう有益で適切」であつたのだと主張する。⁽²⁰⁾ また十九世紀絵画については、一方にはラファエロをひき継ぐダヴィッドとアングル、その弟子カバネルの系譜があるのに対し、他方では、「まったくのレアリスムの大胆さ」を実現したル・ナン兄弟と、「ある民族をまるごと体現するシャルダンの栄光」の伝統から生まれた巨匠としてまずテオドール・ジェリコーとドラクロワ、そして次の世代としてマネとピエール＝オーギュスト・ルノワールを挙げる。一九一二年の『キュビズムについて』と同様、セザンヌはさらにこの「レアリスム」を深めた人物として挙げられる。グレーズによれば、このような「侵略者に対抗する孤独な狙撃者たち」のおかげで、「ルネサンスの有害な影響は克服され」、残すところ「アングルの教えを間違つて理解したほんの何人か」のみが、「装身具店から武装して出てきた、半ばロマンチックにされたユノーやマルス、ミネルヴァを私たちに見せ続けている」。⁽²¹⁾ こうしたフランスの「ルネサンス」の系譜からキュビズムに至るような、グレーズによる伝統の構築のうちに、アントリフは、古代ギリシャを典拠とするイタリアのルネサンスではなく、ゴシックやケルトに文化的なアイデンティティーを見出す『アール・リール』誌周囲の文学者たちとの思想的な共通点を見出している。⁽²²⁾

こうした傾向が存在した一方で、キュビズムのナシヨナリズム的傾向やゴシック美術のような特定の伝統を重んじる傾向がどれほど排外的なものであつたのかという点については、慎重に検討する必要がある。ジョワイユ・プリユネルは、グレーズやメッツアンジェ、ル・フォーコニエを中心に集つた「フランス的」キュビストたちが「新しい芸術を国家に仕えさせることで国家から見返りを受けようとした」のだと解釈している。⁽²³⁾ 彼女は、サロンに集つたキュビズムの芸術家たちや批評家たちのナシヨナリズム的な古典主義のなかに、芸術の正当な担い手としてひろく承認されることを望んだ彼らの野心を認めている。そして、このような野心をパリの前衛芸術家たちが共有

統と革新、インターナシヨナリズムとナシヨナリズムが共存し時に相反するキュビズムの運動と理論のダイナミズムを可能にしたのは、異なるさまざまな文化と思想とを抱えながらひとびとを引き寄せては吐き出すパリという都市にほかならなかった。

第一次世界大戦後のキュビズムとナシヨナリズム

第一次世界大戦が勃発し、キュビズムを運動として成り立たせていた立役者たちがパリという舞台を離れ散り散りになると、自然とキュビズムもその生命のダイナミズムを萎ませることになる。アポリネール、レジェ、ブラック、グレーズ、メッツアンジェ、クブカ、サルモン、マール、ドラン、ヴィヨン、デュシャン、ヴィイオンは戦地へ向かう。これに対し外国人であるため兵役を逃れたピカソはパリにとどまった。ル・フォールコニエはネーデルラントへ、ドロローネー夫妻はスペインに次いでポルトガルへ、デュシャンはアメリカへ、 그리스は妻ジョゼッドの生まれ故郷トゥーレーヌへと一時的にうつり住んだ。ドイツ人の画商カーンワイラーはスイスへの亡命を余儀なくされ、パリに放置された彼のコレクションはフランス政府に没収されてしまう。こうして、彼らがパリで築いたキュビズムという前線は、第一次世界大戦の前線にとって代えられ、運動としての基盤を失う。

第一次世界大戦後になると、伝統への参照は、伝統の再検討の手段ではなく、伝統へ「回帰」するための手段として説明されるようになった。つまり伝統は、批判的にも扱えるような相対的な価値を持った手段ではなく、絶対的な価値を持つ目的とされたのである。こうしたなかで、キュビズムが連なるような「フランス的伝統」のいくつかの具体的な定義が定着した。つまり、あらゆる定義をすり抜けて、あらゆるものを吸収しながら、無目的に変化する歴史のなかに置かれた「フランス的伝統」ではなく、固定した歴史の流れのなかに位置づけられるような「フランス的伝統」が、キュビズムを正当化するための鍵概念のひとつとなったのである。なかでもっとも顕著だったのは、アングルからセザンヌ、そしてキュビズムへとつながるようなフランスの伝統を称揚する傾向であ

静物画にはたびたびドイツの作曲家バッハの名が描き込まれる。⁽²⁸⁾ キュビズムはチェコのコレクターや芸術家に愛され、発展した。⁽²⁹⁾ アメリカではアルフレッド・ステイーグリッツやマリウス・デ・ザヤスらによってニューヨークの二九一画廊を中心にキュビズムが紹介され新たな旋風を巻き起こした。ロシアではキュビズムは未来派と出会い立体未来派を形成した。⁽³⁰⁾ 同時主義は^{シミュルタニスム}レジェエやサンドラール、ドロローネーと未来派のヴィジョンが交差するような地点を生み出した。⁽³¹⁾ ル・フォーコニエやアポリネールはドイツの青騎士や雑誌『嵐』のグループと交流した。⁽³²⁾ グレーズの論述は第一次世界大戦後もドイツで重要な位置づけを与えられ、「バウハウス叢書」として出版されている。⁽³³⁾ そして彼らは旅行を好んだ。キュビズムの芸術家やその批評家がしばしば愛国主義や特定の伝統とのつながりを主張したからといって、それが外国文化の完全な否定を意味していたわけではない。

むしろキュビズムを芸術運動として捉えるときに浮上する問題は、そこに共通の伝統や定義を見つけることができなかった点にある。ヴォークセルにより与えられた「キューブ」という名は、もはやキュビズム運動の共通の性質を表さなくなっていた。現実を幾何学的に単純化し、複雑に分析し、歪曲し、レアリズムを相対化し、そのことによって対象を認識し描出するための手法をあらためて考察し、あらたに考案していくような手続きをつきつめたキュビズムの芸術家たちの数々の作品は、全体として見ると一定の造形的な様式からは捉え難いものとなっていた。

その姿勢はまさに、第3章で引用した「キュビズム的精神」という批評言語によってこそよりよく理解される可言えよう。この精神は本質的にドグマを欠いたものであった。彼らが追求していたのは、ひとつのドグマというよりもむしろ、ひとつの作品の制作のたびに新たな思想と伝統をとり込みながら、また時に特定の思想や伝統を遠ざけながら、つねにダイナミックに構築され脱構築される認識の道具としてのダイアグラムであった。こうして、ヴォークセルとマティスという名づけ親を持ちながら、彼らに与えられた「キューブ」という名の起源に自らを限定することなく、キュビズムは増殖し、分裂し、誰も行き先を告げることのできない運動を開始したのである。伝

れば、美術史家ユーリウス・マイヤー・グレーフェのように、「パリでキュビズムを広めたのは外国人たち」であり、そこで彼らは「ボルシェヴィズムにおけるユダヤ人たちの役割を果たした」と指摘しながら、キュビズムとフランスの「国民性」とをひき離すこと⁽³⁸⁾で、真の革新的な近代芸術運動の中心地がパリではなくむしろベルリンであつたことを主張する者もいれば、カール・アインシュタインのように、マイヤー・グレーフェのキュビズムに対する見方を「芸術政治分野におけるヒトラー主義」として批判する者もいた⁽³⁹⁾。

だが、シルヴァーが指摘するような戦争がもたらしたキュビズムをめぐる言説の変化が、やはり考察するべき重要な点であることに疑いはない。この変化についてよりよく理解するために、あわせて考えなければならないのは、シルヴァーが十分に論じていない今ひとつの点、すなわち、キュビズムが戦争中に、実際に、誰によってどのような用いられたのかということだ。第5章で論じたように、キュビズムは、戦場の破壊行為を表現するための様式として、あるいは敵の目を欺く軍事的な目的で、キュビズム以外の芸術家たちにも利用された。キュビズムの芸術家たちにとっては、おそらく、ちまたで噂されたドイツ文化との結びつきだけでなく、フランス人の芸術家たちが本来の目的とは異なった意図でキュビズムの幾何学的な表現を前線での破壊的な光景を描くために利用したこともまた、ひとつの脅威となっていただろう。そこで、一部のキュビズムの芸術家たちや彼らを支持した批評家たちは、「キュビズム的精神」を破壊や暴力という行為からあらためてひき離すために「秩序」との関係を取り戻そうとしたと考えられる。その結果彼らは、直観でしか捉えられないような抽象観念としての「伝統」や「古典」ではなく、時間の流れにしっかりと根を下ろし、国家の枠組みにしたがうような具体的な「伝統」への「回帰」を、いっそう強く求めるようになったのではないだろうか。つまり、戦後のキュビズムをめぐる言説に登場する伝統や秩序への回帰の傾向は、単に敵国ドイツの手からキュビズムをとりもどそうとするナショナリズム的な反動としてのみならず、戦争の前線に向かったフランス人芸術家の手によってキュビズムの技法が破壊の暴力の象徴として扱われたり、カモフラージュに利用されたりした事実への反動としても考えることもできるのである。この「回帰」

る。グレーズは、一九三一年十二月二日に行った講演『芸術と科学』のなかで、キュビズムの画家たちが「構築の技法と奥義を完成させる」という目的を達成するために「アングルに敬服」し「古典的な造形概念」に忠実であろうとしていたと述べている。⁽³³⁾ メッツアンジェは、その手記『キュビズムが生まれた』(一九五七年に死後出版された)のなかで、若い頃にジャン・バティスト・カミーユ・コローやアングルから受けた多大なる衝撃について語っている。その衝撃から彼が導き出したのは、芸術が「数学に依拠している」という、キュビズムにつながる原理であった。⁽³⁴⁾ 第7章でも論じるように、こうした見解は、ロートの大戦間期の理論的著述においても重要な特徴となっている。⁽³⁵⁾ 戦後のキュビズムの芸術家たちによるこうした主張には、巨匠の作品であっても批判的に捉え直そうとする挑戦的な態度はもはや認められず、ただ過去の伝統に「敬服」し、キュビズムをそこへ回帰するための手段として捉える懐古的なまなざしが認められるのである。

第一次世界大戦の前後に認められる歴史観や伝統の位置づけをめぐるこのような相違点は、戦後の「秩序への回帰」の傾向のなかでナショナリズムがひろく文化的な領野に浸透したことで深く関係している。この点に関して先駆的な研究を行ったのはケネス・シルヴァーである。⁽³⁶⁾ ドイツ人のコレクターや画商に大いに支援されたキュビズムは、第一次世界大戦中、ドイツ由来のものとして批判されたのだが、ドイツとの関係を拒もうとしたキュビズムの芸術家と理論家たちは、戦中戦後にかけて「秩序への回帰」の一環として古典主義に立ち戻ったのだとシルヴァーは主張する。彼女によれば、この古典主義をつらぬいていたのは、フランス的伝統が古代ギリシャやイタリアのルネサンスを継承するものだとする美術史観であった。

もちろんシルヴァーが示した見取り図は、事実をあまりに単純化したものであり、個別例の分析に即して修正を試みる必要がある。例えばクリストファー・グリーンは、シルヴァーが提案する説を部分的に受け継ぎつつも、フランス絵画をドイツだけでなくイタリアの伝統とも区別しようとする傾向が存在したことを指摘し、それがフランスにおける複雑な国家的伝統の樹立の試みと重なるものであったと主張している。⁽³⁷⁾ またドイツの側に目を向けてみ



図 166 アンドレ・ドラン《ルーシー・カーンワイターの肖像》
1913 年 パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）

めていた芸術家たちへの一種の「反動形成」（精神分析の用語では、受けいれ難い現実と直面した際に、本心とは逆の行動をとってしまうこと）であると考えた。第4章でも触れたように、ピカビアはキュビズムの後ニューヨークに渡りダダの潮流のひとつを築くことになる。とりわけ産業品を機械的に描いた雑誌『二九一』や『三九一』のための挿絵は、ヨーロッパのダダの運動にも大きな影響を与えた。クラウスは、こうした新しい傾向に驚異を感じたピカソが、自らのスタイルと競合関係にあった古典様式や写真画像をあえて剽^{パステイシュ}窃^{シュ}したのでと主張する⁽⁴⁴⁾。こうしたクラウスの見解から発しつつ、イヴ・アララン・ボアは、ピカソの剽窃とパロディの創作とのあいだの関係を読み解こうとする⁽⁴⁵⁾。ボアによれば、古典芸術とキュビズムとを好き放題に引用する方法は、写真や機械部品のイメージの芸術的活用、抽象などにより推し進められていた「絵画の死」を回避しようとした結果、かつて遠ざけた伝統的な

手法に戻りながら、キュビズムもまたそうした伝統絵画に匹敵し得るひとつの絵画であるということを確認するためのものであった。こうした傾向を踏まえたうえで、ボアは、ユーモアをたたえながら次々とアイデンティティーを変化させていくトリックスターとしてのアルカンに、ピカソが自らの姿を重ねたのではないかと指摘する。

ここでは、クラウスによる精神分析的考察や、トリックスターに関する文化人類学的研究を参照したボアの論法には立ち入らないが、クラウスやボアが指摘するように、一見古典主義や自然主義に「回帰」するかに見えるピカソの一九一四

がどのような具體的なかたちをとったのかについては、第7章以降で論じることにして、次節では、この戦後の伝統回復の運動のなかで捉えられる傾向にあるピカソの古典主義について再検討したい。

2 第一次世界大戦前後のピカソの古典主義

ピカソの伝統への回復

ここではまず、先行研究のなかでピカソの古典回復がどのように捉えられてきたのかを、第一次世界大戦前後の作品も踏まえつつあらためて確認したい。ピカソが一九一四年秋から古典への新たな問いかけをはじめた理由については、さまざまな仮説が提示されている。カーンワイラーは、ピカソが「古典主義的な絵画」へと傾倒しはじめるきっかけを、ブラックやドランが動員され戦争の前線に向かい、パリで一人孤独に直面したためであったと説明している。⁽⁴⁰⁾これに対し、ジョン・リチャードソンは、とりわけ肖像画のジャンルにおいて顕著となるピカソの古典主義が、ドランの「伝統的表象主義」の影響を受けたものであると指摘する。⁽⁴¹⁾ドラン自身は、すでに一九一三年の《ルーシー・カーンワイラーの肖像》(図166)において、それまでのキュビズム様式とまったく異なる方法でモデルの表情や壁の装飾などの細部を描いた作品を手がけており、ピカソにもなんらかの影響を与えた可能性は高い。またケネス・シルヴァーは、不安定な社会政治的背景こそがピカソを「秩序への回復」へと向かわせたと考えるのに対し、⁽⁴²⁾マイケル・フィッツジェラルドは、戦争を機に画商やコレクターからの経済的な後ろ盾を失ったピカソの現実的な個人事情に焦点をあてる。⁽⁴³⁾

こうした外的な要因に対し、内的要因を指摘する研究者もいる。ロザリンド・クラウスは、一九一四年以降のピカソの作品に認められる自然主義的な素描が、ピカビアのようにキュビズム以降に新しいヴィジョンを提案しはじ

の、尻から左足のふくらはぎにかけて強調された筋肉は、このイタリア即興喜劇の役者の肉体のたくましさを表象^{リフレルセント}している。こうした部分に注目していけば、この絵画の抽象表現においても、棒を握る手の力強さ、幕を

挙げるしぐさ、頭部に白い円形で示された頬の出っ張りや、強い照明のなかで衣装の影と光が激しく交互する様子など、現実のイメージを伝える要素にあふれていることがわかる。一方、「新古典主義的」と一般にはみなされるピカソの《アルルカン》では、たしかに誰が見てもモチーフを断定できる点では現実的だが、筋肉の構造のわかりにくい平らな模様に覆われた肉体は古典絵画にはほど遠く、舞台上で幕を上げて別の空間へと足を踏みいれようとしている総合的キュビズム様式の《アルルカン》にくらべても、動きの表現や空間の説明的な要素は曖昧である。この比較が示すように、ピカソの「キュビズム」と「新古典主義」のいずれがより「現実的」なのかという問いによつては、この時期のピカソ自身の問題意識に近づくことはできないだろう。

この点に関して、ピカソ自身がデッサンに語った一九二三年のインタビュの内容をあらためてとりあげたい。ピカソはそこで、「自然」と「芸術」が本質的に異なることを主張したうえで、次のように指摘する。

この世に画家が生まれて以来、作品がはつきりと自然とは異なっていた原始人からくだつて、ダヴィッド、アングル、ひいてはブーグローのような芸術家に至るまで、彼らは自然をありのままに描いていると信じていたのだが、芸術はつねに芸術であつて、それが自然であつたことはない。そして、芸術の観点からすれば、具体的な形態も抽象的な形態もなく、あるのは多かれ少なかれ嘘を肯首させる形態だけである。そのような嘘が、私たちの精神的自我にとって必要なものであることは、どんな疑いもさしはさむ余地はない。なぜなら、私たちが美的生命感を形成するのは、この嘘によつてであるからだ。⁽⁴⁶⁾

「具体的な形態」も「抽象的な形態」もないとするピカソは、芸術の進歩史観を否定する立場をとり、個々の作品例のあいだにあるのは優劣ではなく相違であるとする。この主張には、第1節で述べたような一九二二年のグ



図 168 パブロ・ピカソ《アルルカン》1917年 パリ
セコナ・ピカソ美術館



図 167 パブロ・ピカソ《アルルカン》1917年、パ
リ・セコナ・ピカソ美術館
の複製

年以降の創作活動では、並行して数々のキュビズム作品が生み出されていた点は重要である。つまり、それは単なる回帰というよりも、異なる様式をパロディ的に引用し並置する営みだったのだ。すでに第II部で述べたように、それは「レアリスム」という様式そのものの新たな問いかけとして考えることができ、伝統的絵画や古代美術の表現および技法への関心もまたその一環として捉えられる。

実際に、キュビズムにおいて「概念のレアリスム」という着想が存在したことを踏まえても、ピカソの「新古典主義」と呼ばれる一九一七年以降でさえ、やはりどの様式がもつとも「現実的」なのかと判断することは難しい。例えば一九一七年にピカソによって制作された二枚の《アルルカン》を見てみよう。一方は総合的キュビズムの様式で描かれたものであり（図16）、もう一方はピカソの「新古典主義」の様式で描かれたものである（図168）。ここでは、一方が他方よりもより現実的だなどと単純に断定することはできない。一見すればひたすら抽象的模様を提示しているだけに見える総合的キュビズム様式の《アルルカン》

生きた偉大な画家たちの芸術は、過去の芸術ではない。おそらくそれは、今日においてこれまで以上に生命を持つてゐるであろう。芸術はそれ自体では発展しない。ひとびとの理念が変わり、それに伴つて、表現様式も変わる。私は、ひとびとがひとりの芸術家の発展について語るとき、その芸術家が向き合つた二枚の鏡のあいだに立つてゐる状態について考えているように私には思える。その鏡は、彼の像を際限なく無数に映し出し、ひとびとは一方の鏡に映つた連続する影像を彼の未来と考え、このとき彼の実像が彼の現在と考える。彼らは、それらの影像がすべて、異なる面に映つた同一の像であるとは思えない。⁽⁴⁸⁾

ピカソにとっては、「形態を第一義として扱う芸術」⁽⁴⁹⁾であるキュビズムもまた、現代を生きる造形方法のうちのひとつである。そうした意味では、自身が語るようにピカソは「これまで絵画に用いてきた異なる諸様式において、極端に異なつた要素は用いなかつた」。⁽⁵⁰⁾ピカソのキュビズムは、過去の芸術が培つてきた特殊な造形言語のなかの生成文法の構造を読みとり、それを自身の造形に反映させることで、過去の造形をつねに現在のなかたちで残存させるような試みだったので。

こうしたことを踏まえたくて、あらためて問わなければならないのは、どの様式がより「現実的」なのかという点ではなく、なぜ第一次世界大戦を機に、アカデミックな様式が喚起する特定の「現実性」を表現すること、ピカソがあらためて関心の対象としたのかということである。

この問いは、新たな様式を探索する内的要因だけでなく、やはり、政治的な背景という外的要因と結びついてゐると考えられる。ピカソが一九一五年に描いたマックス・ジャコブの肖像は、翌年のアメデ・オザンファンによる雑誌『エラン』に出版されひとびとの話題を呼んだのだが、それは、この素描がそれまでのキュビズム様式とはまったく異なるアカデミックな技法で制作されていたからだ。ジャコブの頭部から肩にかけての丁寧な陰影表現と、胴部以下を輪郭線のみで描く手法は、とりわけアングルからの影響であると考えられた。それ以降アングルの

レーズとメッツァンジェによる『キュビズムについて』と同様の傾向が認められる。このことは、同じインタビューの次の言葉からも明らかである。

キュビズムは、ほかの流派となんら異なるものではない。同じ諸原理、同じ諸要素があらゆる流派に共通する。長いあいだ、キュビズムは理解されず、今日にしてなおそこになにもものも見ることができないひとびとがいるという事実は、なんら重要なことではない。私は英語が読めないし、英語の本は、私にとってはなににも書いていない本と同じなのだ。このことは、英語が存在しないことを意味するものではないのだし、そして、私が知らないものを私が理解できないからといって、なぜ私が私以外の誰かを非難するだろう。

ここでまずピカソは、「あらゆる流派に共通する」ような「同じ諸原理、同じ諸要素」が存在するとし、造形芸術のなかに、時代や地域を超えるようなある種の生成文法が存在することを主張する。他方では、英語を知らないと読むことができないのと同様に、ある特定の地域・時代の造形を理解するためには、それに特有の造形言語を理解しなければならぬとも述べている。この普遍性と特殊性、構造と意味との対話のなかで、ピカソは過去の芸術作品を捉え、自らの作品と結びつけるのである。

こうした理解をとおして、彼はインタビューの続く箇所で、芸術において目的論的な「進歩」というものは存在しないと断定している。というのも、彼にとっては、「芸術における過去も未来もない」からであり、偉大な芸術作品とはつねに「現在」という時間を生き続ける「生命」だからである。

しばしば「進歩」という言葉も聞く。どのように絵画が進歩してきたのか説明して欲しいと何度も私はたずねられた。私にとっては、芸術における過去も未来もない。もしもひとつの芸術作品が、つねに現在に生きることでできなければ、その作品はまったく考慮の外におくべきである。ギリシャ、エジプト、そのほかの時代に

のものは、すでに終わりを告げていたのである。

そうしたなかで新たに参照されたのが、例えばデューラーやルーカス・クラナッハではなく、フランス美術の巨匠アンゲルやイタリアの古代美術であったことは、やはり戦争中に集団的な傾向として認められるようになるフランスの排他的なナシヨナリズムと完全に無関係ではなかったろう。イタリア美術の正統的な後継者としてのフランス美術の系譜に、意識的にではあれ無意識にではあれ加わろうとする姿勢は、先に確認した戦後のフランス人キュビスム画家のナシヨナリズムと密かに交差している。ピカソは軍人の服に身を包んだ詩人アポリネールの英雄的な姿を描いた一九一四年の素描に、トリコロールの帯を描いている。⁽³⁵⁾一九一五年四月二十四日には同じくアポリネールに送った書簡のなかで、忠誠を誓う仕草の手にトリコロールで彩られた文字で「私の手が旗になってこんなにちはと言っている」と書き込んでいる。こうした行為には、明らかに戦地へ赴いた戦友の、戦闘での勝利を願う気持ちが込められている。さらに、戦地で頭部に銃弾による致命傷を追ったアポリネールを描く際、ピカソが選んだのは、古代ローマのコインに描かれた皇帝の肖像を想起させるような、理想化された輪郭線でかたどった横顔の構図や、アンゲルの《ベルタン氏の肖像》を思わせる堂々としたモデルの姿勢であった。⁽³⁶⁾それはまさに、勇敢さと犠牲的精神の双方を強調するものだったということができるだろう。ここでは、ドイツを敵視するというよりは、フランスを守るために前線に向かったポーランド人の友人を思う気持ちだが、フランスの勝利を願うことにつながったと考えられるが、他方では、そうしたことをきっかけとして、ケネス・シルヴァーが指摘するようなジャン・コクトー流の二項対立の論法（戦前と戦後、前衛と後衛、兵士と広報勤務兵、フランスとドイツ）の思想が、フランスの勝利を願う気持ちとともにピカソに宿った可能性は高い。⁽³⁸⁾

二つの項目のあいだに明確な線びきをし、その境界を意識しながら混同することなく制作する傾向は、実際、一九一五年から一七年頃の短い期間に限って言えば、きわめて重要な性質となっている。キュビスム期のピカソは、古典的な芸術も「プリミティヴ・アート」も、すべてを幾何学的なダイアグラムのなかで解体しながら並置するこ



図 169 パブロ・ピカソ《泉にいる三人の女たち》1921年 ニューヨーク近代美術館

かる。重々しい衣の襞の描き方や大きな手の形状には、アルカイック期のギリシャ彫刻からの影響が指摘されている⁽³⁾。

むろん、カーンワイラーが指摘し、ボアが先の研究で論じているように、この時ピカソは「決してキュビズムを『放棄』したのではなく、同時に二つをなした⁽³⁴⁾」のだと言える。ただし実際には、一九一四年秋にはすでにキュビズムの言語は出尽くしており、これ以降第一次世界大戦中は、ピカソですら、キュビズムの新たな視覚的実験を行うというよりも、自己剽窃的に同じ記号と視覚体系を繰り返す傾向があった。ピカソのキュビズム的な形態実験そ

絵画技法の影響はピカソの多くの素描でみとめられるようになる⁽³⁵⁾。また数々の研究が指摘しているように、一九一七年にイタリア旅行をし、ローマとナポリ、そしてボンペイを訪問したことで、ピカソの古典主義への傾倒は決定的になった⁽³⁶⁾。この時期に描かれる女性像は、概してひろい肩と豊かな腰つきを特徴としており、彫像のようなヴォリューム感を与えられている(図169)。顔の輪郭線にも、古典的な彫像にしばしば認められる理想化が施されている。例えば一九〇六年の作品中(口絵2)の古代イペリア彫刻から影響を受けたと考えられる頭部とくらべてみると、眉から鼻をつなぐ線の歪曲は最小限にとどめられていることがわ



図 172 パブロ・ピカソ《扇を持つ女》1905年 ワシントン DC、国立美術ギャラリー

別やキュビスム絵画と伝統絵画との境界を完全に無視して制作していた時期とは反対に、それらの境界を意識した制作を行うようになっていたと言えるだろう。もちろんすでに指摘したように、そうしたかたちでの伝統絵画への参照は、古典への回帰というよりもパロディ的な引用の始まりを告げるものだった。

こうした新しい試みにとり組む一方で、ピカソは、キュビスムにより新しい「現実」を表現することにも挑戦し続けた。ただし、そこから生まれるイメージは多くの場合、戦前のキュビスム絵画のなかで実践されていたものだった。この意味でピカソは、自らの生み出したキュビスムのイメージすらもパロディの対象としていたと考えることができる。

並行して追求されたこの二つの試みは、その後の作品のなかで並置されることとなる。一九一九年のサン・ラファエルの窓のシリーズ（口絵23）のなかでは、キュビスム的な静物のオブジェの背景に、青空に開かれた窓と、そこから入り込む光が遠近法的な奥行きを示しながら影を床に落とす様子が描かれている。オブジェは今や、カンヴァスの平面に埋め込まれ抽象的な模様として提示されているのではなく、空気と奥行きを感じさせる空間の表象のなかに、虚構的現実として描写されている。キュビスム的レアリズムと自然主義的レアリズムを同じ光景のなかに並置させるこの試みは、戦争に直面したさまざまな芸術家による多



図 171 パブロ・ピカソ《『アエネーイス』の朗読を聴くアウグストゥス皇帝》(アングル)の模写, 1917年



図 170 ジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル《『アエネーイス』の朗読を聴くアウグストゥス皇帝》1819年 プリュッセル王立美術館

とで新たな絵画を追求していた。しかし戦後のピカソは、キュビズムとは明確に区別されるレアリズムを、古代芸術やアングルなどに形式的にも内容的にも倣いながら追求しはじめた。

ここで、キュビズムの誕生から発展に至るまで、過去の作品のなかからあえて性別のちがう対象を選び出し参照する傾向が存在したことを思い起こしたい。例えば《ガートルード・スタインの肖像》には、アングルの描いた《ベルタン氏の肖像》が、《アヴィニョンの娘たち》の頭部には、イベリア彫刻における少年の頭部が、造形的な示唆を与えていた。だが戦後のピカソが《ベルタン氏の肖像》を参照したのは一九一六年のアポリネールの肖像においてであったし、イベリア彫刻の少年の図式的な表情がこの時期の女性像の頭部に表れることはない。またピカソが一九一七年に行った、アングルの《『アエネーイス』の朗読を聴くアウグストゥス皇帝》(図170)に描かれた皇帝の后リヴィアの模写(図171)においては、非常に正確にその輪郭がうつしとられており、性別を逆転させようとする意図はまったく感じられない。これに対し一九〇五年に、ピカソが同じアングルの作品から着想を得て《扇をもつ女》(図172)を描いた際には、ピカソがこの少女の身体像に応用したのは、片腕を垂直に立てるアウグストゥス皇帝の身振りであった。

こうした意味では、一九一六年から一七年のピカソは、男女の区



図 175 パブロ・ピカソ《彫像の前の二人の彫刻家》1931年7月9日



図 174 パブロ・ピカソ《彫刻の前の女性（ヴォラール・シリーズ）》1931年7月4日

れるのは、ピカソが芸術様式の発展を考える際に、時系列や形態的な類似とは異なる観点に立脚しているということだ。一九三二年の展覧会開催直前のピカソとテリアードの対談では、彼は、この展示のなかに「諸々の考えのなかにある連続した精神」を表したのだと語っている^⑥。

異なる様式で描かれたイメージの並置は、そのイメージ同士を同じ平面上で比較し、類似点と対比点とを浮き彫りにする作用をもたらす。こうした比較は、しばしば作品のなかではモチーフ同士の対話として表現された。一九三〇年代前半に制作され、のちにヴォラール・シリーズとして知られることになる版画集ではとりわけそうした例が豊富に認められる。例えば一九三一年七月四日に制作されたエッチングでは、ハッチングにより肉づけされた左側の女性の彫像と、右側の単純な輪郭線で描かれたモデルが、互いに静かに見つめ合っている（図174）。一九三一年七月九日には、二人の男性が左手に座り、右手の裸婦像に手を差し伸べている様子が描かれている（図175）。右手の女性像は、台座に乗せられていることから、おそらくは彫像であり、左手の男性たちは彫刻家とその作品を評する友人だろう。三人の人物像をかたどる簡素な輪郭線には、まるでギリシャの壺絵やイギリス新古典主義彫刻家ジョン・フラックスマ



図 173 パブロ・ピカソ《習作》1920年 パリ、国立ピカソ美術館

様な方法でのキュビズムの応用に戸惑い、反動的にキュビズムに秩序をとり戻そうとした試みとも、また古代より二〇世紀に至るまで生み出されてきたさまざまな「現実的表現」へのパロディ的応答ともとることができるのだ。

ピカソと「超古典主義」

ライザ・フローマンがその著書『神話と変容——ピカソの一九三〇年代の古典的版画』で指摘するように、ピカソの作品における異なる描写法の並置は、キュビズムもまた伝統的な絵画と変わらぬ芸術の一技法であることを示す手法として繰り返し用いられることに

なる。⁽⁸⁰⁾ 一九二〇年にピカソが描いた油彩画《習作》(図173)は、その代表的な例としてピカソ研究において繰り返して注目を浴びてきた。⁽⁸¹⁾ そこでは総合的キュビズムの様式で描かれた静物画と、一九一七年以降のピカソの作品を特徴づける量塊的な人物像の習作が並置されている。キュビズムと古典主義芸術とをならべる試みは、例えばアングルの《オダリスク》(二八一四年、パリ、ルーヴル美術館)の頭部の模写とキュビズムの静物画をならべた一九一九年の習作にも同様に見出せる。⁽⁸²⁾ またすでに第II部で述べたように、異なる様式の作品をピカソ自身の指揮によって並置した一九三二年のジョルジュ・プティ画廊の展示にも認められる(図116)。こうした事例のなかで確かめら



図 179 パブロ・ピカソ《浜辺にいる二人の人物》1933年 ニューヨーク近代美術館



図 178 パブロ・ピカソ《マリー・テレーズの影像と彫刻家の頭部像、三本の花の生けられた花瓶》1933年5月5日

な利用こそが、キュビズム絵画のもっとも重要な発明であり、ピカソの《ゲルニカ》に至るまでつらぬかれる実験なのだと主張する。

さらにピカソは、一九三三年頃には、異なる表現で描かれたモチーフを並置するだけでなく、それをひとつのモチーフに結びつける試みをはじめた。ヴォーラル・シリーズに登場する奇妙な形状の人体像はその一例である。一九三三年五月五日の版画では、右手にギリシャ彫刻を思わせる巨大な男性頭部像が置かれているが、それと向かい合う左手の女性裸婦像の額や頬、胸などは、誇張された曲線によって歪曲されている(図178)。また、一九三三年に制作された別の版画では、額から鼻のラインに極端な歪曲を施された胸像が、画面左の椅子や扉から構成されたオブジェから伸びる腕の上に乗せられ、女性の肖像画と対峙している(図179)。この肖像画の裏側には、椅子の上に乗せられた女性モデルの頭がおかれている。椅子の背もたれからは、尻と腰、棒切れと板でつくられた二本の腕が伸びている。板状の腕にのっている壺は、おそらく女性の身体のアナグラムとなっている。中央には比較的再現的な形態を有した右足が転がっているが、切り口の部分から空洞の内部がのぞいており、これが石膏でつくられていることを示している。このようにして、自然に見えるものは人工物であるそ

どれも人工的な産物である。これらのものはそれぞれ現在に存在している。だが同時に、石膏頭部やボールのダイアグラムは、古代から現代にまで伝えられた人間の知性の遺産でもある。⁽⁶⁷⁾ このようにさまざまな素材とかが生きている二重の時間を、デ・キリコは謎めいた空間のなかに配置する。周知のとおり、この謎めいたアナクロニックな空間は、やがてブルトンをはじめとする未来のシュルレアリストたちを魅了することになるのである。

デ・キリコにとって、古代美術や神話世界と現代の文化との対話が形而上絵画へと自らを導く重要な要素であったように、ピカソにとつても超古典主義こそが超現実主義的な表現をとりいれる重要な要素となっていく。すでにサン・ラファエルの窓のシリーズ（口絵23）にボアが認めたように、自然主義的な表現とキュビズムを並置した作品には、ある種の過剰な現実とも言える要素があった。⁽⁶⁸⁾ キュビズムから発しつつキュビズムを攻撃したダダのなかからこそ、シュルレアリスムへと移行するエルンストのような芸術家が登場したとすれば、伝統回帰として捉えられる傾向にある一九一七年以降のピカソのレアリスム追求のなかにも、エルンストとは異なる経路ではあるが、キュビズムを踏まえつつ、それを乗り越えながらシュルレアリスムの想像力を拓いていくような、新たな時代を予見させる新しさが備わっていたのである。

T・J・クラークは、ワシントン国立美術館で行われた講演「ピカソと真実——キュビズムからゲルニカまで」のなかで、ピカソの古典主義と超現実主義とのあいだの結びつきを非常に的確に述べている。彼はまず、キュビズムは「主に過去との関係のなかで理解される現在へと向けられた様式」であるとする。⁽⁶⁹⁾ さらに彼は、「キュビズムは母胎である」と主張し、過去と現在を結びつけるだけでなく、「架空のものや恐ろしいもの、あり得ないものなどの架空のものたち」と、「ピカソが生まれつき持っているマテリアリズム」とが、同じ作品のなかに共存することを可能にするような空間として定義する。⁽⁷⁰⁾ こうしたキュビズム的な絵画空間は、ピカソの作品のなかに古典主義的要素をとりいれることも、シュルレアリスムの要素をもたらすことも可能にするものであった。クラークはこうして、同一平面上に異質なものをとりいれることのできるダイアグラム、母胎と自身の名づけた空間の革新的



図 181 パブロ・ピカソ《裸体立像》1938 年 7 月 20 日

よりの作品では、身体を表現する複数の試みはより自然な方法でひとつの体のイメージのなかに結実することになる。一九三八年七月二十日の素描はその典型的な一例である（図181）。頭部に描かれた模様は、解剖学的な構造を過剰に歪曲させ、いくつかの装飾的な線を加えたものである。腕の筋や肋骨、腹の線もまた、ピカソが一九〇六年末から〇七年初頭の解剖学のデッサンで好んで強調した特徴である（図30、32）。ここでは、内部構造から着想を得た線描と、そこから自由に展開した純粹な装飾模様とが、同じ人物の皮膚の上で混交している。またこの身体像は異なる方向から見たイメージを組み合わせたものとして描かれている。左目は上面、右目は横から描かれている。鼻も、向かつて右半分は正面から、左半分は横から描かれている。そのほか両胸や尻と腹も通常ではあり得ない位置関係に描かれている。だがこの身体像は全体として不思議にも統一感を有しており、ピカソが新古典主義時代に描いていたような、ヴェールをまとったふくやかな腰つきの女性たちを想起させる。解剖学と多視点、そして彼の解釈の加えられた古典主義の組み合わせには、ピカソのキュビズムとシュルレアリスムをつなぐ革新性が示されている。

彼にとってはそうしたイメージすべてが、現実に潜在する複数の虚構の次元ではない。ピカソはこの複数の虚構の次元、可能な限りのアナロジーの交錯を、絵画空間のなかに並置し、それらを相互に対話させようとしているのである。一九三三年のインタビュのなかで、ピカソは画商テリアードに次のように語っている。

肖像から出発して、純粹な私たち、偶発性のない明瞭なヴォリュームを見つけようと続けざまに削除していけば、

「空間のなかで圧縮された」過去、現在、未来の「時間」が空間時間的な座標のなかの裂け目をひき起こす」のだと結論する。⁽⁷⁾



図 180 パブロ・ピカソ《画家とモデル》1928年 パリ、ニューヨーク近代美術館

の本性をあらわにし、逆に明らかに人工物であるものが自然のかたちを問いかける、この逆説的な関係をピカソは楽しんでいるかのようだ。壺が胴になり、椅子の足が人間の四肢に見立てられるこのアナロジの横溢のなかで、ピカソは芸術家の表現の結果生まれた彫像と肖像画、実際に存在するモデルとの対話を描いているのである。

アンヌ・バルダッサリが指摘するように、同様のテーマは、アトリエを描いた一九二六年から二九年のピカソの絵画連作にも認められる。そこでは多くの場合、画家とモデル、カンヴァスが向かい合い、壁には鏡がかけられている(図180)。ピカソの描く鏡には何も映らない。その代わりに登場するのが、壁やカンヴァスに映る横顔のシルエットである。バルダッサリは、こうした絵画空間の生み出す複数の入り構造を、鏡と肖像、モデルの複雑な関係の生み出すディエゴ・ベラスケスの《ラス・メニーナス》(プラド美術館)の「ダイ

アグラム」に喩えながらも、ピカソの作品においては「キュビズムの格子」のなかに「虚構のヴォリューム」を示す輪郭線が組み込まれており、すべてが結局のところは現実の鏡像ではなく芸術家の表現する世界なのだということがより明確に示されていると説明する。⁽⁷⁾バルダッサリは、こうしたピカソの「ダイアグラム」のなかでこそ、



図 184 パブロ・ピカソ《抽象 青い曇り空の背景》1930
年1月4日 シカゴ・アート・インスティテュート

年にかけて描かれたデッサンの造形的な関心の延長上にあると考えられる彫刻がいくつか制作されている。この時期の立体造形のデッサンおよび彫刻作品における、なめらかな曲線と量塊の構成のなかには、当時自然史博物館で見ることできた恐竜の骨や化石からの着想があったことが指摘されている⁽⁷⁶⁾。また、フランスのレスピューク出土のヴィーナス像や考古学者リチャード・ペイン・ナイトが十八世紀に出版した著書の版画からの影響を示すビオルフィックな形態（生物のように有機的なかたち）も、この頃の油彩画に多く認められる⁽⁷⁷⁾。

異なる時代のイメージとのこうした対話は、やがて人間の形態を逸脱するさまざまなパターンを無限に生み出すことになる。ジョルジュ・バタイユが編集長を務める雑誌『ドキュマン』の一九三〇年第二号では、ミシェル・レリスの論考「最近のピカソのタブロー」とともに、これらの身体像の油彩画が紹介された。一九三〇年一月四日の日付が書き込まれた作品には、赤茶色に彩られた頭部像が描かれている（図184）。眼や歯のならば、首、髪など、かろうじて同定できる各要素の位置づけは、現実に対応しておらず、怪物のような印象を与える。頭部像ののせられた大地左側には乳房が丘をなし、この大地が女性の肉体であることが示唆されている。こうしたイメージとシュルレアリスムとを結びつける当時の一部の見解に、レリスは次のように反対している。

彼「ピカソ」にとって問題なのは、現実をつくり変えるだけの目的でつくり変えることで



図 183 パブロ・ピカソ《女性頭部像》1931年 パリ、国立ピカソ美術館



図 182 パブロ・ピカソ《浴女たち》1928年7月8日 パリ、国立ピカソ美術館

ついには卵のかたちにとどり着く。同じようにして卵のかたちから出発して、反対の目標を目指して反対の道筋をたどると、肖像に至る。けれども私が思うに、芸術は、一方の端から他方の端まで行かためのあまりにも単純なこの道程から逃れるものである。とりわけちょうどよい時にとどまることができなくてはならないのだ。⁽¹⁸⁾

現実のモデルとさまざまな造形的な表現との対話と並行して登場するのが、幾何学的な造形の構築からなる身体イメージである。ピカソは一九二八年から三年にかけて、彫刻作品のために描かれたと思われる多くのデッサンを残している。例えば、一九二八年の素描《浴女たち》(図182)では、陰影をつけられたさまざまな形態の立体物を組み合わせ、人体のような有機的な形態を想起させる彫刻を構想している。これらのデッサンのすべてがただちに彫刻作品として実現されたわけではないが、一九三〇年代前半にボワジュールのアトリエで制作された石膏塑像のなかには、《女性頭部像》(図183)のように、一九二八年から二九

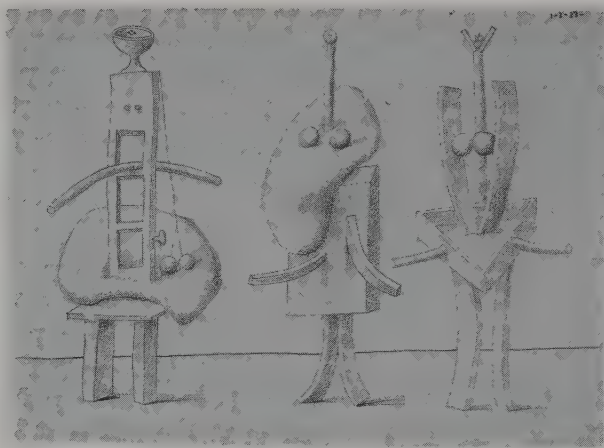


図 185 パブロ・ピカソ《アナトミー》1933年3月1日 パリ、国立ピカソ美術館

理解し、真にそれに触れることができるように、現実のあらゆる可能性と、あらゆる分岐とを表現する」という前述のレリスの説明のほうが、ピカソの実践についてのより正確な理解を与えてくれるように思われる。一九三三年の『ミフツール』誌に掲載されたピカソの版画シリーズ《アナトミー》(図185)は、そのことを端的に表している。タイトルに従えば「解剖学的」であるはずのこのさまざまな人体像のなかで、単純な幾何学的形象に置き換えられた身体の細部は、現実を模倣する役割を持たない純粹な造形言語でありながらも身体の特定の部位を意味するとい

う二重性をつねに持ち続けることになる。こうした試みは、まさにピカソが分析的キュビズムから総合的キュビズムに至るまでの実験の成果を応用したものにほかならない。ここにもまた、ダイアグラムの機能、すなわち、事物の潜在的な現実として、現実を抽象し歪曲した非再現的な視覚言語を導入することで、異なる次元の現実描写法を同一平面上で結びつける装置の発動を認めることができるのである。

これに対し、ブルトンにおける「縄梯子」の喩えは、ピカソの作品の解釈としては少し違和感を与えるものとなっている。というのもブルトンのこの表現に限って言えば、現実と夢の世界とのあいだに垂直方向の距離があることが前提とされているからだ。ブルトンは「シュルレアリスムと絵画」の冒頭でも、梯子を意味するフランス語のエシエル (échelle) という単語を登場させ、「階梯」という意味で用いている。

はない。彼にとつてもつとはるかに、比較にならないほど重要なのは、現実をより正確に理解し、真にそれに触れることができるように、現実のあらゆる可能性と、あらゆる分岐とを表現することであるように私には思われる。現実^{レアル}のものはその時、諸現象の漠たる報告や遠くからの眺望となる代わりに、隅々まで照らし出され、洞察されて、ここにはじめて、真^{ヴェルモン}にひとつの現実^{レアリテ}になるのだ。ピカソの大部分のタブローにおいて、「主題」^{シメジエ}（このような表現を使うことが許されるのならば）はいつも大地に根ざして、何はともあれ煙るような夢の世界からとりいれられることは決してないし、ただちに象徴に変換されてしまう恐れもない——つまりまったく「シュルレアリスムの」ではない——ということに、ひとびとは気がつくだろう。あらゆる想像力は新しいかたちの創造に関わっている。このかたちは日常のかたち以上でも以下でもなく、それらと同様に真実なのに、なにか違うところがあり、まったく新しいのである。⁽⁷⁸⁾

ピカソのなかにシュルレアリスムと相反するレアリスムの要素を見るレリスの見解は、明らかに、ブルトンによるピカソの解釈と対立するものであった。ブルトンは一九二八年の論考「シュルレアリスムと絵画」のなかで、次のように夢と現実の世界を橋渡しするピカソの作品を評価する。⁽⁷⁹⁾

シュルレアリスム絵画というものはあり得ないだろうと言われた。絵画、文学、それがなんだというのか。おピカソ、あなたは、もはや矛盾の精神ではない脱走の精神を、最高度のものにまでひきあげた！ あなたはあなたのタブローのひとつひとつから、縄梯子を、しかもあなたのベッドのシートで作った縄梯子をぶら下げておいた。そしてたぶん、あなたにしろ私たちにしろ、私たちの眠りから降りてくること、私たちの眠りへと昇ってゆくことしか求めてはいないのだ。⁽⁸⁰⁾

ここで、レリスとブルトンの解釈を比較してみると、ブルトンの「縄梯子」の比喩よりも、「現実をより正確に



図 186 パブロ・ピカソ《バラードの垂れ幕》1917年 パリ、国立近代美術館（ポンピドゥー・センター）

がバレエ『バラード』のために一九一七年に制作した垂れ幕の、天使が登る梯子は、その典型的な例である（図186）。この梯子の向こうには青空が描かれており、一見ひとびとを天使の住む天空の世界へと導く梯子のようにも見える。しかしトリコロールに彩られたこの梯子は、キリスト教世界とは無関係のものであり、描かれた場面の舞台となつてゐる喜劇役者たちの世界の小道具であることが示されている。類例としては、サーカスの団員を描いた一九二二年の水彩にも、劇団の小道具として梯子が登場する（パリ、国立ピカソ美術館 [MP981]）。また一九一七年の垂れ幕に描かれた梯子は、舞台の垂れ幕の手前に立てかけられており、演劇的な表象空間の外部へと見る者を導くモチーフでもあることがわかる。つまりここで、ピカソの梯子は、地上の現世的な世界から

天空の神秘的な世界へとひとびとを導く象徴性を持つと同時に、つくりものである表象空間から舞台の外の現実世界へと観客を導く小道具でもあるような、二重の役割を担っているのである。それは、ピカソが垂れ幕に描いた梯子の表象のなかに天空の神秘を期待する舞台の観客の期待を、あえて裏切るようなモチーフであると言えることができる。

これと同じ機能は、一九三〇年に制作され、一九三三年には『ミノトール』誌に掲載されることになる油彩画《キリスト磔刑》（図187）の十字架に立てかけられた梯子にもまた見出される。ピカソの《キリスト磔刑》における十字架のキリストは、

それ「眼」は精神の航海に欠かせぬものらしい信号の慣習的なやりとりを司っている。だが、だれが視覚の階梯^{エシナル}をうち立てるのだろうか？

もちろんブルトンは、「信号の慣習的なやりとり」であるような既成の「視覚の階梯」を排除するものとしてシュルレアリスムを提唱し、夢と現実、無意識と意識が交差するような実験を試みた。だが「縄梯子」の喩えが暗示しているのは、異なる二つの要素の完全なる調和ではなく、むしろ現実に対する夢の、あるいは意識に対する無意識の優位である。このように考えればブルトンは、慣習的な価値体系の否定から、まったく新しい上下の価値体系を構築し直し、この新しい体系のなかで下から上へとひとびとを導くような、新規の「階梯」をうち立てようとしたのだとも言える。実際、「視覚の階梯」に関する記述に続く部分で、ブルトンは「すでに幾度も見たもの」のような日常の視覚性から、「稀にしか見たことのないもの」、「私がほかのどんなひとびとも違ったように見るもの」、「私が見はじめる目に見えないもの」といった「感じ方のさまざまな段階」を列挙している⁽⁶⁾。外部世界に存在するものを知覚することで得られるような慣習的な視覚から、徐々に内面的で不可視な想像のイメージへと移行するこの階梯は、ブルトンがピカソの絵画を前にして認めた梯子の指定する秩序と一致するものである。梯子の上にあるピカソの絵画は、通常の知覚では把握困難な新たな世界であり、「私たちの眠り」の世界にはかならない。したがって「だれが視覚の階梯をうち立てるのか」というブルトンの問いへの答えは、次のようなものであると推論することができる。すなわち、通常の知覚では把握困難な新たな上方の世界へとひとびとを導く梯子は、慣習的な視覚の与える秩序に従うひとびとではなく、詩人や芸術家の革新的な想像力により立てかけられるべきものなのである。

ところで、ピカソが実際に作品に描く梯子は、垂直方向の空間的な距離をつなぐことで、「上」と「下」の価値体系を示すことにあるのではなく、むしろそうした体系への疑いを抱かせるモチーフとして機能していた。ピカソ

されるこの神話上の人物は、シュルレアリスム風の空想の世界で欲望と葛藤に満ちた生活を送っている。リディア・ガスマンが《話す鉛筆》について指摘するように、廃墟に立てかけられたこれらの梯子のモチーフは、『外観』というファサードの後ろに隠された神秘への接触⁽⁸⁵⁾を表象するものであると考えられてきた。しかし実際には、これらの作品において、梯子の先にあるのが、ブルトンの言うところの「大いなる神秘」なのか、あるいはレリスの言うところの「大地に根ざした現実」なのか、その真の意味は明示されていない。これらの情景が芸術家の内面描写であることを考えれば、梯子はむしろ外部の現実世界へと通じる通路であり、目の前に繰りひろげられている幻想的な風景が、いずれ立ち去られるべきエフェメラルなものであることを示すモチーフであると捉えることもできる。

また、一九三五年の《ミノタウロマキア》（パリ、国立ピカソ美術館「MP2731」）と、《ゲルニカ》のための習作《梯子の上の女性と死んだ子》（マドリッド、ソフィア王立芸術センター）のように、梯子が上部にある救済の世界を意味する場合もある⁽⁸⁷⁾。それは、ジョアン・ミロが一九三九年頃から「逃避の梯子」と呼んでいた、天体に伸びる梯子を思わせるモチーフである⁽⁸⁸⁾。とりわけ後者の習作では、死んだ赤子を腕に助けを求めて泣き叫ぶ女性の、切迫した状況からの逃避の手段として、梯子は非常に重要な役割を果たしている。しかしこの救いへの叫びは、《ゲルニカ》の完成作において裏切られることになる（後掲図213）。室内とも室外ともとれるこの絵画空間の頂点を成すのは、太陽のモチーフである。けれどもこの太陽には電球が描き込まれており、つくりものの光であることが暗示されている。先行研究では、ピカソが描いたこの人工の天体は、バタイユが一九三〇年に執筆した論考「腐った太陽」に登場する、諸形態を解体させる太陽とたびたび比較されてきた⁽⁸⁹⁾。《ゲルニカ》のなかのこの人間を焼き尽くす太陽は、ひとびとの救いを求める叫びがどこにも届かず、空間のなかでこだまするだけであることを、冷酷にも示しているのである。

内部世界と外部世界の交差の象徴であると同時に、物質的なつくりものであり芸術家の自由にできる道具である



図 187 パブロ・ピカソ《キリスト磔刑》1930年 パリ、国立ピカソ美術館

完全に個性を欠いた観念的な存在として描かれているが、その手前のマグダラのマリアないしは聖母マリアと考えられる泣き叫ぶ女性像は、当時ピカソが繰り返し描いていた怪物のような女性像に類する形状で描かれている。手前にはサイコロで賭け事に熱中する兵士たちがいる。左手の地面には、キリストとともに磔にされた二人の悪党が倒れ大地に溶け込んでいる。梯子を昇りキリストに釘をうち込もうとする人物は、『パラード』の垂れ幕の天使と同様、聖（磔刑という出来事が持つ宗教的象徴性）と俗（生身の人間としてのキリストの肉体）とをつなぐ媒体でありながら、その役割の重要性にもかかわらず、小さな抽象的な色のかたまりとして矮小化されており、つくりもののめいたこの世界に、果たしてたどり着くべき理想や真実、神秘的な世界などあるのだろうか、という疑いを、ひとびとに抱かせる。

梯子は異なる世界の存在を見る者に予見させる効果を持つものとして、それ以降もピカソの作品にたびたび登場することになる。色鉛筆の美しい色彩で彩られた一九三六年

九月五日の《ドラとミノタウロス》（パリ、国立ピカソ美術館 [MP1998-308]）と、ポール・エリュアールの詩が貼つけられた一九三六年三月十一日のコラージュ作品《話す鉛筆》（Riane Gruss コレクション）では、梯子とともに雄牛の頭部と人間の手足を持つミノタウロスが共通のモチーフとして描かれている。ピカソ自身の化身であると解釈



図 188 アルベルト・ジャコメッティ《キューブ》
1934年 パリ、国立近代美術館（ボンビドー・センター）

ていた。一九六一年の論考「パブロ・ピカソ——八〇カラットの……だが翳りが」のなかでブルトンが述べているように、ピカソは「外部世界（『対象』の世界）に対する衰えることのない執着」を抱き続け、そのせいで「夢や想像力の面」では盲目的であったために、シュルレアリスムと完全に結合することはなかった。⁽⁹⁾しかし同時に、ブルトンはピカソの作品の「比類ない特性たる半遊戯性、半劇的属性」を賞賛する。⁽¹⁰⁾それは、ピカソが視覚的な実験に取り組むときの真剣さと遊戯の同居を示しているものであり、またときに人間の死という悲劇を描きながらもそこに簡単に感情移入することを許さない抽象性やパロディー的性質について語る言葉である。この「半遊戯性、半劇的属性」のなかに作品を宙づりにすることは、まさにピカソの絵画のなかに立てかけられた梯子に課せられた性質なのであり、またそれこそが、現実と夢とのあいだにブルトンがひとたび設けた秩序を、絶え間なく転覆させるような、体系化されることのないピカソのシュルレアリスムの核心だったと言えるだろう。

以上で確認したのは、ピカソの新古典主義が、キュビズムを踏まえた^{シュルクラッシスム}超古典主義^{シュルレアリスム}と言えるものであり、また

キュビズムを土台にした^{シュルレアリスム}超現実主義との対話のなかで変容していく過程であった。こうした飽くなき探求が見せる多種多様なヴァイジョンは、もはやキュビズムと呼ぶことのできない、分類不可能なものだが、そうした多様性を生み出すひとつの実験的契機として、キュビズムは重要な出発点であったと言えるだろう。

このことを深く理解した芸術家として注目されるのがアルベルト・ジャコメッティである。ジョルジュ・ディディエユベルマンが指摘しているように、ジャコメッティが一九三四年に制作した《キューブ》（図188）

梯子、現実以外のどこにもひとびとを導かぬモチーフとしても機能する梯子は、つまるところ、ピカソにとって異なるもの同士を対話させる通路として機能すると同時に、単一の秩序で世界を構成することを拒むモチーフとしても機能していると言える。ピカソの作品を見る者は、梯子によって橋渡しされた異なる諸現実のイメージと、さまざまな記号や象徴、時間が混在する複雑な変容の物語を経験し、読解することになるのだが、他方では読解の決定的な手がかりを得ることができないために、異なる認識によって捉えられる異なるヴィジョンのあいだを移動し続けることになる。鑑賞者の知覚におけるイメージのこの絶え間ない変容を可能にするのは、先に引用したピカソの言葉を借りるならば、彼の芸術が「一方の端から他方の端まで行くためのあまりにも単純なこの道程から逃れるもの」であり、自然のかたちにも純粹な抽象的形態にも還元されない地点にとどまっているからにはかならない。すなわち、ピカソが絵画作品のなかに立てかけた梯子は、一方から他方まで移動するための単なる手段なのではなく、何が上で何が下に来るのかをひとびとに考えさせ、既成の価値体系を疑わせる役割を果たしているのだ。

もちろん前述したように、現実に対して夢を高次におくブルトンの秩序もまた、当時の価値体系を転覆させる意図を持つものであったことは疑いない。また、この新たな価値体系がひとたび容認され現実と超現実とが溶け合えば、その秩序がふたたび転覆されるであろうことをブルトンが予期していたことは、一九二八年に書かれた次の一節からも明らかである。

私の愛するすべてのこと、私の考える、感じるすべてのことが、内在性についてのある特別な哲学に私の心に向かわせ、それに従えば、超現実⁽³⁰⁾は現実そのもののなかに含まれるだろうし、現実そのものよりも高次でも外部的でもないだろう、ということになる。そしてその逆も真であろう。というのは、含むものはまた含まれるものでもあるだろうからである。

そしてブルトン自身、彼が新たに築きあげたシュルレアリスムの秩序を覆してしまうピカソの作品に魅力を感じ

法論に向けられていた。ただしそれは最初、ブールデルのアトリエで習得した幾何学的な素描法を基礎にしたものであった。その後、この彫刻家の素描帖には、プロト・キュビズム期の芸術家たちの素描習作に類似する切子状の頭部像が認められるようになる。⁽⁹⁷⁾ ジャコメッティは、ピカソやそのほかのキュビズムの芸術家たちがプロト・キュビズムにおいてたどった道と同じように、素描の基礎的分析法から出発しつつ、分析的キュビズムのヴィジョンへとたどり着いたのである。⁽⁹⁸⁾

またジャコメッティは、ピカソが一九〇八年に描いた人体比率のデッサン(図56)と非常によく似たやり方で人体の部位を構築する方法を考案している(図189⁽⁹⁹⁾)。やがて彼は、ピカソが一九二八年から一九三三年のあいだに描いた絵画や立体作品における構築的な形状の人間の姿(図182、185)との対話のなかで、従来の彫刻作品を特徴づけていた垂直性や量塊性に挑戦する造形を生み出していくことになる。⁽¹⁰⁰⁾ だが、第二次世界大戦後のジャコメッティの作品においてさえ、彼のキュビズムの素描を想起させるような、人体比率を固定する水平や垂直の線は、彼の身体像の基礎を支え続けているのである(図190)。



図 190 アルベルト・ジャコメッティ《立像》1955年 ロンドン、個人蔵

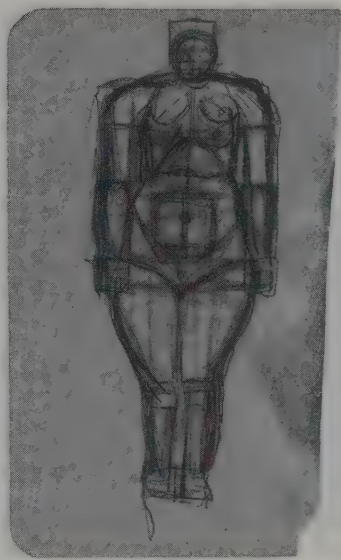


図 189 アルベルト・ジャコメッティ《女性立像》制作年不明 パリ、ジャコメッティ財団

の幾何学的な形態は、「具象的な『様式化』と、意味を持たない『特殊形式』という——弁証法というよりジレンマと呼ぶべきかたちをとる——二つの相反する仮説」を浮き彫りにするものである。⁽⁹³⁾ すなわちそれは、具象的な表象と幾何学的な純粹形式のあいだで葛藤し、そのどちらにも展開する潜在性を秘めた物体なのである。デイ・ディ・ユベルマンによれば、ジャコメッティがこうした幾何学的形態の潜在性に着目したのは、現実の対象を「線、すなわち『輪郭』による構成」として再現しようとするなかで、「ヴォリューム、すなわち『量塊』^{マッセ}による構成」にとり組むという、基礎的な素描の手續きによってであった。⁽⁹⁴⁾

確かなものとして示した。そこでは、ジャコメッティがキュビズムから独自の様式を確立していくプロセスが明らかにされた。⁽⁹⁵⁾ ジャコメッティは一九三〇年から三四年のあいだにピカソと親交を深めるのだが、キュビズム様式の素描をはじめたのはそれ以前、パリに居住し彫刻家ブールデルのアトリエに通うようになる一九二二年のことであった。⁽⁹⁶⁾ ジャコメッティのキュビズムへの関心は、第一に、対象を分析し新しいイメージとして構築するための方

二〇一六年一〇月から二〇一七年二月にパリの国立ピカソ美術館で開催された『ピカソ・ジャコメッティ』展は、デイ・ディ・ユベルマンの仮説をさらに

しそれは、伝統に単に「回帰」するものではなく、むしろ過去の芸術を現在のなかで捉え直すものであり、一方向に流れる時間概念や発展史観とは異なる時間概念に根ざした試みであった。これに対し、戦後のキュビズムの芸術家たちは、国家や時代の枠組みのうちに過去の芸術とキュビズムの関係を捉え直すことで、キュビズムを「秩序」のなかにおき直そうとした。

第四に、ピカソの場合には、キュビズムに再考察を加えるためのこの「回帰」の行為が、彼のシュルレアリスム期を告げる作品の誕生のきっかけを成していた。ピカソは、とりわけ一九一六年から一七年にかけて伝統に「回帰」するようになり、一九一九年以降はこの「回帰」の成果をキュビズムの視覚的效果と対話させ統合するよう試みは始める。この対話や統合の試みは、ロザリンド・クラウスやイヴ・アラン・ボアが指摘するように、過去の「剽窃」や「パロディ」としての意味を持つこともあったが、他方では古典と現代、想像と現実とを過剰に詰め込んだ新たなヴィジョンを形成した。この結果生まれた一九二〇年代のピカソの「新古典主義」的な作品は、古代の作品の単純な模倣ではない点でもはや「回帰」ではなく、新しい古典主義を提案するような「超古典主義」と言うべきものとなった。またピカソ自身は、一九二三年のデッサンとの対談で、キュビズムと伝統的な絵画がなんら変わらないことを主張し、進歩史観を否定しつつ、過去の芸術の生命を現在の時間のなかで捉え直すことの重要性を語っている。この意味でピカソは、キュビズムの芸術家たちが共有していた戦前の時間概念を、戦後も抱き続けながら制作を続けていたと言える。こうしてピカソは、戦前のキュビズムの実験の成果を生かしつつ、新しい「現実」を構築する試みを大戦間期も継続し、「超古典主義」から彼独自の「超現実主義」に至るまで、新たな造形をとおした問題提起を絶え間なく行つた。

ところで、第三の傾向、すなわちキュビズムにおける「秩序への回帰」は、キュビズム以降の抽象芸術の諸運動の形成に大きな影響を及ぼすことになる。そこで次の部では、第一次世界大戦後のキュビズムをめぐる言説が、新たな造形を構築するプロセスについて論じる。

第III部結論

この部をとおして、第一次世界大戦が芸術家に与えたさまざまな影響と、そのなかでのキュビスムの動向や位置づけについて論じた。これらの考察をまとめるならば、次の四点が結論として導かれるだろう。

第一に、戦場に赴いた芸術家たちは、手持ちの表現方法を用いて戦場ではじめて眼にする光景を描き、見えるものと見えないものとのあいだにある戦争の現実を描写しようとした。ただしそこから生まれた風景や身体像は、既存の様式やものに新しい意味を与えることによって実現された。それにともない、第一次世界大戦以降、キュビスムはもはや、実験的な視覚装置ではなくなり、戦場の暴力や身体の脆弱さ、回復の希望、民衆的な身体といったさまざまな要素を描くための出来合いの道具として「選択」の対象にされた。

第二に、そうしたなかでキュビスムの実験を受け継ぎ、さらにラディカルに展開したのは、キュビスムの芸術家たちではなく、むしろダダの運動だった。彼らは、出来合いのイメージを組み合わせたモンタージュの技法により「反復なきヴァリエーション」を生み出しつつ、キュビスムすらもパロディ化した。だが彼らのダイアグラムの使用は、ピカソによるキュビスムの実験において核をなしていた、見ることに知ること、表象と提示、潜在的現実と物質的現実とのあいだの関連についての考察を踏まえ、発展させるものであった。

第三に、前述の二つの傾向が顕著になるなかで、多くのキュビスムの芸術家たちは、自らの生み出した様式の歴史的な再考察をはじめた。彼らは伝統に「回帰」することをおして、キュビスムの実験を歴史のなかに位置づけ直そうとしたのである。もちろん、キュビスムが伝統と結んだ関係は、第一次世界大戦前から顕著であった。しか

第IV部

新たなる「秩序」へ向けて

第一次世界大戦後には、このキュビズムの公理化の傾向は「秩序への回帰」の運動のなかに組み込まれていた。とりわけ戦後のキュビズムとの関係のなかで新たに注目されたのがアングルであった。第1章ですでに述べたように、ピカソは一九一六年頃から、それまでとは明確に異なる抽象の手法としてアングルの技法をとりいれはじめている。実際には一九一六年以降にピカソがとりいれたアングルの「抽象的」性質は、キュビズムの実験における抽象性とは関わりがない。にもかかわらず、一九一九年以降、ロジェ・ビシエールをはじめとして、キュビズムとアングルとの関係が指摘されるようになる。こうしてアングルの「抽象性」とキュビズムの「抽象性」が関連しているという認識は徐々に普及していった。「原理」を欠いていたはずのキュビズムの実験に「原理」が見出され、異なる「抽象性」のあいだに本質的な結びつきが構築される、こうした振れが生じたのは、過去を「秩序」のなかで捉え直そうとする歴史記述が、実際の造形的実践にかならずしも即さない再解釈の試みであったからにほかならない。

本章では、戦後のキュビズムをめぐる言説における歴史的な再解釈や理論的な分析が、どのようにして新しい「秩序」をキュビズムに与えたのかを考察する。まず第1節では、キュビズムの画家アンドレ・ロートとアルベール・グレーズ、画商レオンス・ロザンペールによる執筆活動に焦点をあて、キュビズムの芸術家たちおよびその支援者たちがキュビズムを普遍的な価値を持つものとして定義しようとしたことを明らかにする。第2節では、ジーノ・セヴェリーニとアメデ・オザンファンによるキュビズムの理論的な批判を扱うことで、前者の動向と比較する。最後に第3節では、そうした言語的な活動が、今度はマレーヴィチやオザンファン、モンドリアンらの抽象芸術運動の形成において果たした役割について考察する。また、このようななかで確立されたキュビズム解釈が、どのようにシウルレアリスムによるキュビズムの解釈と異なっているのかを検討する。

第7章 秩序への回帰

——大戦間期の美術史モデルと私たちの「生命」——

第一次世界大戦から戦後にかけては、キュビズムの実験を踏襲しながら新たな地平を開拓する芸術運動が生まれる一方で、キュビズムの普遍的で絶対的な価値を主張しようとする動きも顕著となっていた。この二つの動向はともに、第一次世界大戦以降の文化的諸事象において一般的に認められるようになった「秩序への回帰」と呼ばれる動向と密接に関わっている。第IV部ではこの点に注目しながらキュビズムをめぐる大戦間期の理論的言説について検討する。

まずはキュビズムの「秩序」なるものが考案されはじめる契機を二点挙げたい。最初の契機は、一九一四年のキュビズムの実験の完成と行き詰まりである。第I部および第II部で確認したように、キュビズムは、解剖学のような知識に着想を得つつも、そうした科学的な分析手続きを改変していくなかで、あらかじめ定められていない方向へと展開した。この意味では、戦前のキュビズムの実験のうちには「原理」や「法則」、「公理」といったものは実質的には存在していなかった。しかし一九一四年以降、ピカソを含む多くの芸術家たちは、それまで自らが生み出した描写手法を過去の巨匠たちの技法との比較のなかで反復しはじめた。この自己模倣、ないしは自己表現のパロディ化は、第III部で論じたように、キュビズムの芸術家において一九一四年以降顕著に認められるようになるものであった。

指摘しているように、一九二〇年代初頭の言説では古典を語る際にもキュビズムを語る際にも「純粹さ」や「調和」、「理想」、「秩序」といった同じ批評言語が用いられる傾向があり、両者はかならずしも相反するものではなかった。³ このことを勘案すれば、一九七五年の論文のなかでジャン・ロードが検証したように、各々の芸術家たちがとり戻そうとしていたのがどのような秩序であり、どの伝統であったのかを正確に知る必要がある。⁶ ひるがえればそれは、一体何に背を向けた回帰だったのかという問いにもつながるだろう。ここでは、まずは議論の前提としてこうした点について確認したい。

「秩序の呼び戻し」という表現が美術批評において用いられたのは、一九一九年三月に、レオンス・ロザンベールの経営する画廊レフォル・モデルヌで行われたジョルジュ・ブラックの展覧会であった。この展覧会に足を運んだ画家ピシエールは、一九一九年の『ロピニオン』誌のなかで、次のようにピカソとブラックのキュビズムを病の治癒と健康とのアナロジーにあてはめつつ褒め称える。

愚かで希望のない模倣のなかに絵画が閉じこもっていた時期に、キュビズムは有効な反動、「秩序の呼び戻し」として登場したように私には見えた。膿瘍が感染から患者を守るように、ピカソがうち立てた厳格な規律は近代芸術を救ったのだ。『……』現在ロザンベールの画廊で展示されているブラック氏の画布のなかで、ブラック氏は自らがこの世代のもっとも優れた画家のひとりであることを次第に主張するようになってきている。彼はいくつかの抑揚のない色調によって調和を手にいれる秘訣を知っているのだが、この調和は、故意に抑制されていて、その構成がしっかりしていき渡っているためによりいっそう力強いのである。こうした調和は、真に持続性のある作品に固有の健康と均衡の雰囲気をも有している。⁷

こうした試みの結果、「大概のひとびとには完全に難解で現実とはなんの関係もないように見える」ものとなったキュビズムの試みのなかに、ピシエールは逆説的にも「徹底的にレアリスト」であるような姿勢を認める。それは

1 キュビズムの歴史化と見出された「原理」

キュビズムにおける「秩序への回帰」

大戦間期に登場した古典主義とレアリズムという二つの集団的な傾向は、一般に「秩序の呼び戻し」(rappel à l'ordre)ないしは「秩序への回帰」(retour à l'ordre)と呼ばれている。第一次世界大戦後のキュビズムの原理化の試みもまたその一環であると認識されてきた⁽¹⁾。ただし、古典主義とレアリズムの追求がかならずしも同一の態度ではないこと、またこの二つの定義それ自体が美術の歴史のなかで一貫しているわけではないことに注意しなければならぬ。二〇世紀西洋絵画における古典主義は、一九九〇年代の研究において盛んに論じられているように、文学や音楽などそのほかの芸術分野における古典主義と同様に、古典の模倣という一義的なものではなく、古典の再解釈、新たな規範の発見などをも含むうるために、さまざまな作品や言説を生み出してきた⁽²⁾。また、ジャン・クレールが一九八〇年の展覧会『複数のレアリズム』のカタログにおける論文で描き出したように、今日「秩序への回帰」と結びつけられるような大戦間期のレアリズムには複数の潮流があり、とてもひとつの運動として理解することはできない⁽³⁾。

にもかかわらず、「秩序への回帰」を、無批判な過去の芸術への依拠であるとか、再現的な表現への揺り戻しとしてしか理解しない研究動向が依然として存在するのは、「回帰」という表現を「前衛」や「モダン」という概念から離れていく行為としてしか解釈しない傾向が根強いからである。

実際のところ、「秩序」という言葉そのものは、大戦間期の美術批評のなかでは、かならずしもそれまでの前衛芸術に対する反動のみを意味していたのではない。反対にそれは、抽象芸術の新しい動向を正当化するという役割もまた担い得た⁽⁴⁾。ライザ・フローマンがその著書『神話と変容——ピカソの一九三〇年代の古典的版画』において

たピカソやドラン、セヴェリーニが一九一七年頃よりアルルカンやピエロといった十六世紀以来のイタリア即興喜劇の登場人物を好んで描く傾向を示したことも、キュビズムが古典的な主題と調和するのだという仮説の正しさを証明することになった(図192)。

ただしビシエールは、すべてのキュビズムの画家を高く評価していたわけではない。例えばブラックよりも前にレフ・オル・モデルヌ画廊で個展を開いたメッツァッジェに対しては批判的な態度を示している。彼は、一九一九



図 192 アンドレ・ドラン《アルルカンとピエロ》1924年 パリ、オランジュリー美術館

年一月二十五日の『ロピニオン』誌では「非常にフランス的な感覚」を備えたメッツァンジェの最新傾向の魅力を認めつつも、「ピカソやブラック、グリズと同じほどの価値が彼のキュビズム作品にあるわけではない」と批判する⁽¹⁾。またビシエールがキュビズムのなかに見出した「秩序の呼び戻し」は、ケネス・シルヴァーらが「秩序への回帰」と呼んでいる大戦前期の絵画の具象的傾向を表現するものではなく、むしろ抽象的な表現のなかの幾何学的秩序について述べられたものと考えられる。というのも、彼は『ロピニオン』誌一九一九年三月二十二日掲載のフェリックス・ヴァロットンの評で、この画家の「ちよつと下劣でほとんど写真的なレアリスムに陥っている」最近の傾向を憂いているからである⁽²⁾。



図 191 フアン・グリス《マンドリンを持つ女性（コロール原作）》1916年 パーゼル美術館

『ピニオン』誌に掲載されたグリスの展覧会評のなかで、ビシエールはこの画家の「成熟した、ちょっとばかり動物的で健康な空気、それが映し出す知的な均衡」によって驚かされた旨を記す。ビシエールによれば、グリスは「偉大なる伝統の真の後継者」⁽⁹⁾ であり、そのキュビズム的な試みは「中世の芸術家たち」やアングルにも喩えられるものである。さちに一九二四年には、ロザンベールの刊行する月刊誌『レフォール・モデルヌ』誌の記事のなかで、ビシエールはふたたびブラックに関する論考を発表し、知性を重んじつつ模倣を避けながら自らの起源を探るブラックの芸術的な姿勢の手法となる存在として、セザンヌに加え、ブッサンとアングルを挙げている。

実際に、大戦以前にキュビズムを推進していた立役者であったピカソ、ブラック、グリスらは、大戦以降にはアングルやコロールといった第二帝政が生んだ芸術家をキュビズム的に解釈した作品を制作しており、ビシエールによるキュビズムの歴史的位置づけを、よりいっそう強化することにつながっていただろうと考えられる（図191）⁽¹⁰⁾。ま

「物質的な道理」にしたがって、「科学的探求の手続きに依拠し」ながら、「自然を完全に復元する闘い」⁽⁸⁾ なのである。失われてしまった「自然」や「現実」を、「愚かで希望のない模倣」とは異なる方法で知的に「復元」する治癒の行為、そこそが近代芸術に「健康」をとり戻させるキュビズムの役割なのだとビシエールは捉えているのだ。

この「健康」とのアナロジーのなかで「正常」を代表するのが「伝統」という概念である。一九一九年四月二十六日の『ロ

ばならない。むしろ、ピカソや 그리스 といった外国人のキュビズム画家を賞賛する一方で、「非常にフランス的な感覚」を持ったメッツアンジェを批判していることを考えれば、単純に排他的なイデオロギーとビシエールのキュビズム批評を結びつけることはできない。

その後多くの芸術家が、第二帝政期以前の芸術とキュビズムとのあいだに共通する「原理」や「技法」、「法則」を主張するようになる。クリストファー・グリーンは、大著『キュビズムとその敵』において、キュビズムの芸術家たちの戦後の変化に注目しつつも、彼らが同時に、「皆異なるやり方ではあるが、自身のキュビズム芸術と非キュビズム芸術とのあいだの連続性を主張しようとしていた」ことを明らかにしている。^① こうした連続性の理論的な正当化を可能した概念としてグリーンがとりわけ注目するのは、「自然」と「伝統」である。グリーンは、スゴンザックやロートといったキュビズムの芸術家がつねに「自然」、すなわち現実の事象から着想を得ていたことを主張する。^② ただしこの着想がもたらしたものは、キュビズムの否定ではなく、キュビズムの「原理」による「自然」や「伝統」の再解釈であった。

したがって、次の仮説を検証する必要があるだろう。第一次世界大戦後の美術批評においては、キュビズムは「秩序への回帰」と結びつけられたのだが、このことはむしろ「秩序」の再考察を促し、その定義をひろげることにもつながったのではないだろうか。それは、国民国家や歴史的伝統、普遍的理念といったさまざまな秩序^{オーダー}によってキュビズムを位置づけ直すと同時に、前衛芸術が「自然」や「伝統」、国家のイデオロギーと矛盾せず調和するような、新しい国家美術史や形式主義的な普遍言語の構築という結果につながったのではないだろうか。これからキュビズムをとりまくさまざまな言説を検討しながら、この点について考察したい。

ロートと美術史のなかのキュビズム

アンドレ・ロートは第一次世界大戦前からキュビズムのグループに属していた画家であり、一九一二年には『セ

ビシエールの主張に認められる、前衛芸術と古典主義、フランス的絵画の伝統という概念の結びつきは、ちょうどビシエールが「秩序の呼び戻し」という言葉を発した十年前に、モーリス・ドニが論考「ゴーガン、ヴァン・ゴッホから古典主義へ」のなかで主張している。そこでドニは、「伝統と規律への回帰」が新しい世代の芸術家たちの共通の傾向となっており、その具体例として一八九〇年以降に若い芸術家たちがブッサンおよびアングルへ情熱を傾けはじめたという点を挙げている。⁽¹³⁾さらに、リチャード・シフや稲賀繁美が詳細に分析しているように、こうした動向の起源を、ドニはたびたびセザンヌに求めている。⁽¹⁴⁾ビシエールと同様、ドニにおいても、戻るべき「秩序」はフランス絵画の伝統を築く巨匠であるブッサンとアングル、そしてセザンヌだったのである。

ただしここで、何に背をむけた「秩序」への回帰なのかという問いに今一度戻ると、この二つの言説における一見した類似が形式的なものでしかないことが理解される。というのも、ビシエールの主張する「秩序への回帰」は、ドニの推進したナビ派の運動に背を向けた動向であつたからである。一八九〇年以降の若い芸術家たちが、古典に回帰することで自然主義や印象派の超越を試みたところとドニが主張しているのだとすれば、ビシエールが主張する伝統とは、彼の言葉を用いれば「われわれが五〇年間遠ざかつていた」⁽¹⁵⁾ものであり、その五〇年のなかにはドニの芸術も含まれているのである。事実ビシエールは、『ロピニオン』誌一九一九年六月四日掲載のドニの展覧会評で、このナビ派の画家に批判的なまなざしを投げかけている。⁽¹⁶⁾また、ビシエールが五〇年という時間のスケールを持ち出した意図に注目するならば、それは一八七〇年の普仏戦争の勃発を機に、フランスにおいて第二帝政が終わりを告げようとしていた時期に相当する。つまりビシエールは、キュビズムを、ナビ派やフォーヴが誕生する第三共和制下の芸術の流れのなかではなく、むしろ第二帝政とそれ以前の歴史が生んだ問題意識を共有する芸術形式として捉えようとしているのだ。

さらに、ビシエールの主張する「秩序」は、フランスの近代絵画の系譜のなかにキュビズムを位置づけるものでありながら、キュビズムをフランスの国家的枠組みのみに押し込めて評価するものではないことにも注意しなければ

館で教えられ、印象派によつて否定された永遠なる真実を若い芸術家たちに呼び戻した⁽²⁵⁾」のはセザンヌだった。このように、伝統と前衛とを結びつけながらロートが展開するセザンヌ解釈には、ドニやエミール・ベルナルらナビ派の古典主義との共通点が認められる。

その一方で、ナビ派がセザンヌに与える古典主義的な解釈との相違をロートが強調しようとしている点にも注目したい。一九二〇年に『ラ・ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』に掲載され、一九三三年に著書『絵画——心と精神』に収録されたロートの論考「セザンヌの教え」では、ダヴィッド、アングルにならび再評価されるべき画家としてセザンヌが挙げられている。この際、当然ロートはベルナルの古典主義に言及するのだが、その態度は否定的だ。というのも、ロートによればベルナルが試みているのは「ピュヴィ、ドラクロワ、ルーベンス、ダ・ヴィンチ、ティントレット、ミケランジェロという偉大な古典的伝統への、なんの悔恨もない回帰」にほかならないからだ。ロートは、「美術館を参照す^レべきものとして私たちに示してくれた」点でベルナルを評価するものの、ルネサンスの美術からはじめなければならないとする見解には反対する。というのも、そういった「過去の巨匠たちの鉱脈が枯れてしまっていたら、新しい鉱脈を探さなければならない」からだ。先に紹介したロートの一九二五年の図録序文で触れられているように、ロートが研究するべきだと考えていた芸術はギリシャ・ローマの芸術に限られていない。それは「フランス的」芸術家ですらある必要はなく、このためにクラナッハやレンブラントといった北方の画家たちの作品もまたロートのアカデミーでの模写の対象となるのである。

ロートがもつとも評価したのは、セザンヌの技法そのものではなく、その姿勢であった。ロートは、「画家たちの定式を刷新するよう彼らの感覚に訴えかける」実践を推進した点において、セザンヌをイタリャ・ルネサンスの画家に比較している。したがってロートにとっては、セザンヌは「プリミティブ」な画家でもない。彼によれば、セザンヌは同時代のルノワールやスーラとともに、「物差しとコンパスを持って新たな素材を混合させる」三人の「創設者」のうちのひとりに数えられている。曰く、「各々の事象と彼の関係を発見し、自身の真の感覚を見せるセ

クシヨン・ドール』展にも出品している。ただしフランソワーズ・リュクベールも指摘するように、戦前のロートの作品はどちらかといえばキュビズムの前衛性とアカデミズムの伝統とを折衷したものであり、戦後になってアングルとセザンヌ、フォヴィスムを再評価するなかではじめて独自のキュビズム解釈を開始した画家であつた。⁽¹⁹⁾ いずれにせよこの画家は特筆すべきキュビズムの表現を生み出したわけではないが、キュビズムの歴史的な位置づけを試みた彼の言説が同時代において重要な役割を担っていたことから、ここではもっぱらロートの作品ではなく言説に注目する。

ロートは一九二一年にパリのモンパルナス近くのオデッサ通りに画塾を構えた。⁽²⁰⁾ そこには各国からさまざまなひとびとが集つた。一九二六年にパリで行われた『アカデミー・アンドレ・ロート』展のカタログ解説で、ロートは次のようにアカデミーでの教育方法を説明する。まず、「ジャン・フーケ、クラナッハ、レンブラント、そして特にセザンヌを研究すること」を勧めはするが、彼が教師として行っているのはそうした「權威ある源泉に對するさまざまな感性を研ぎ澄ますこと」にすぎない。彼はむしろ、やがて生徒たちが「美術館という監獄」から抜け出し「個人的な冒険」へと乗り出すことを望んでいる。さらに彼は、巨匠の作品を模写する素描が、原作との「類似をなす」よう修正を加えはするものの、基本的にはアカデミーの生徒を、生徒ではなく「協力者たち」として見ていると記している。⁽²¹⁾ ただし一九三七年に、ラスパイユ通りに新設されたピトレスク画廊で、ふたたびアカデミーの生徒のグループ展が開かれた際には、ロートは「インスピレーション豊かな無秩序」や「詩的な実験」からはじめて「秩序」へと戻ることの重要性を説いている。⁽²²⁾

ロートにとつての「秩序」は、ビシエールと同様、「伝統」と深く結びついていた。一九一九年にロザンベールの画廊で開催されたブラックの個展を訪れたロートは、展覧会評で、この画家が「ピカソとともにある種の『秩序の呼び戻し』を成している」と賞賛する。⁽²³⁾ それも彼らのキュビズムは「あらゆる伝統の定式と同様、破壊的であると同時に構成的」なものである。もちろんキュビズムの試みに先例がないわけではない。ロートによれば、「美術

ストリイ印象派」と呼び、また「アングルーセザンヌーキュビズム」⁽³³⁾という系譜を提案する。ロートがこのフランス近代絵画の系譜に光をあてるのは、こうした画家たちがルネサンスの巨匠たちの生み出した慣習にとらわれることなく現実の対象と向き合い、それぞれの個性的な「造形的メタファー」を生み出したからにほかならない。ロートは、この「造形的メタファー」をピカソやブラックの作品のなかにも認め、一九二三年のコレージュ・ド・フランスの講演「自然・絵画 絵画・詩」では「絵画的抽象」⁽³⁴⁾と呼ぶことになる。

ロートは、一九二二年三月から四月にパリで開催された展覧会『フランス絵画の一〇〇年』のカタログの序文「J・A・D・アングルからキュビズムへ」のなかで、アングルから始まるフランスの近代美術の歴史を次のようにまとめている。

自らの先駆者に反して、彼「アングル」は純粹な弁別のうえに自らの芸術のメカニズムをつくりあげた。このようにして彼は、ほとんど絶対なる孤独のなかで、レアリズムのサイクルと、シャルダンが培った感覚的な絵画のサイクルを開始した。このレアリズムはクールベにおいては自然主義になり、モネにおいては印象派になり、キュビズムにおいてはシュルレアリスムになったのだ。キュビズムの最初の理論家である詩人ギヨーム・アポリネールが、勇敢にも好んでそのことを言明したように⁽³⁵⁾。

フランスの絵画史、それもレアリズムの系譜の正統なる後継者としてキュビズムを位置づけるこの主張は、当時非常に稀な試みであったが、それ以降、キュビズムが自然に関心を向けていたのだと主張することは、フランス美術史におけるキュビズムの正当性を主張するうえで重要な意味を持つことになる。とりわけこうした試みは、国家的な枠組みを基礎としながら同時代に築かれたフランス近代美術史の言説にとりいれられた。

この点で注目されるのは、同展覧会の開催と同じ年に、ルイ・ヴォークセルとベルギーの批評家アンドレ・フォントナにより出版された『革命から今日までのフランス美術史概説』の絵画・版画・素描編である。キュビズムの

ザンヌは、偉大なる建築家でもあり、巨匠でもあり、素材の秘密を握っていて、宇宙のモデルにしたがって新たな寺院の地図を描く」画家である。⁽²⁷⁾ こうしたセザンヌの作品に、ロートは「隠された秩序」の表現を見てとる。

セザンヌの手法をまとめるなら、次の二つの契機を認めることができるだろう。まず、画家は、あるスペクタクルに触れ、造形を本質とする次元の感情を証明する。彼は、外観の下にある、隠された秩序というものの存在を明らかにする。それは幾何学による適切な構成を意識のなかで行うよう彼を誘う秩序だ。感覚は古典的な意味でのインスピレーションにとって代わりながらも、変わらぬ効力を与えられたままである。第一の仕事は、直裁的で率直なものであり、彩られた素材に滋養を与え、思い描いた対象の本質、つかの間の感覚の構造物を閉じ込めることにある。第二の仕事は、頭を休めている時に行われるもので、先の分析で生まれた諸要素を——普遍的なリズムを反映した——機械的なリズムにしたがわせることにある。⁽²⁸⁾

セザンヌの作品において、この「隠された秩序」の表現に「普遍的なリズム」が与えられる様子を、ロートは続く段落で「宇宙の秩序にしたがって組織化するカオスの動きに似ている」と換言する。⁽²⁹⁾ この時に生まれる構成とは、もはや慣習にしたがった配列ではなく、「まったく抽象次元の相違についての、厳密に造形的な思弁」⁽³⁰⁾ なのである。そしてこの「抽象的な次元」での思弁について、彼は同じ論文のなかで「造形的メタファー」という表現を用いて説明している。⁽³¹⁾

ロートが一九二一年に執筆した論考「画家から見たアングル」において、キュビズムとアングルのあいだに見出す共通点もまた、現実の対象の形態を歪曲するこの「造形的メタファー」にほかならない。このためにロートは、アングルを「イタリア絵画」から区別されるような、「現代の感性」を備えた「フランス絵画」の代表者と捉える。⁽³²⁾ ここで明確にされているのは、過去のアカデミズムを体現するイタリア美術と、そこから逸脱した現代的傾向を体現するフランス美術という対立である。こうした美術史観を論拠としながら、ロートはアングルを「最初のキュビ

的要素、フランス的要素、イタリア的要素といった明確な国民性があることを、自明の前提としているからだ。ロートは、この国民性という前提を、造形的特徴を分類するうえでの基準とすることで、キュビズムのフランス的性質を証明しようとしたのである。ただし、ロートのキュビズム論の特異な点は、フランスの本質を主張することが、かならずしも彼にとつてキュビズムの「イタリア美術的」な性質や「スペイン美術的」な起源を否定することにはならなかったことである。

ここであらためて、クリストファー・グリーンがロートのキュビズム論について行つた考察を振り返つてみたい。グリーンはロートが一九二〇年のサロン・デ・ザンペندانについて書いた展覧会評にまづ着目する⁽⁴³⁾。そこでロートは、「ア・プリオリ」なキュビズムと「ア・ポステリオリ」なキュビズムが存在すると主張している⁽⁴⁴⁾。前者は眼の前の事象ではなく概念から出発する「純粹なキュビズム」であり、ロートはこのキュビズムにたずさわる画家としてブラックや 그리스、メッツアンジェ、セヴェリーニを挙げている。グリーンはこのグループを、今日では一般に総合的キュビズムと呼ばれる絵画を示すものと考える。一方後者の区分は、眼の前に現れる特定の事象、すなわち自然から概念をひき出す芸術であり、ロートはこの姿勢をセザンヌのそれと比較する。前者が「理想主義的」なものだとすれば、「感覚から出発する^{サンシャオン}」後者はセザンヌに近い意味で「レアリスト的」だといふのである。グリーンはこの点に注目し、後者のカテゴリーが分析的キュビズムにあたるものとする。さらにグリーンが着目するのは、ロートがこの区分の枠組みにもとづきながら、各国の伝統の対立軸を据える点である。ロートは、自然から幾何学的イメージを抽出する後者のキュビズムをフランスの伝統に、眼の前の現象に依拠することなく概念から幾何学的イメージを構築する前者のキュビズムをイタリアの伝統に結びつける⁽⁴⁵⁾。ロートはそうすることで、最新の総合的キュビズム様式の絵画をフランスの伝統から排除しようとしたのだとグリーンは考える。それはフランス近代絵画の独自性を主張し、同時にドイツやイタリアからは完全に区別されるようなフランスの歴史を築こうとする排他的なナショナリズムの表れにほかならないことになる。

動向はフォーヴの画家たちとともに「サロンと若者の絵画」と題された最終章で紹介された。ここで、著者らは「虚無、抽象へと走る」キュビズムの芸術家たちを批判する⁽⁷⁾。とりわけキュビズムの一視覚的な現実を概念的な現実に置き換える⁽⁸⁾「試みは、これまでの芸術家たちが培ってきた自然への感性を拒否するものであると考えられた。ただしキュビズムの芸術家たちのなかでも、アンドレ・マールやロジェ・ド・ラ・フレネー、スゴンザック、リュック・リアルベル・モローらは賞賛の対象とされた。またビシエール、マルセル・グロメール、ラウル・デュフィらは今後の活躍が期待される画家として言及されている。「夢幻自在なしなやかさ」を持つピカソについては、「外国人芸術家の研究との比較を行わない私たちのプログラム」ではほとんど言及されないが、ブラックについては、は自然へと回帰する彼の近年の動向が評価されている。いわく、「彼「ブラック」とともに、もつとも熱狂的なキュビストたちは自然という良き母に譲歩するということを承諾し、少しずつ芸術家の精神の糧のなかでも第一の原動力となる自然の崇拜へと戻っているのである」⁽⁹⁾。またレオンス・ベネデイトによる同書序文で示されているとおり、こうした原則は世代から世代へとフランス人の芸術家たちに受け継がれてきたものだと考えられた。ベネデイトは、イギリス美術とフランス美術の相違点について、前者がウィリアム・ホガースやジョン・コンスタブルのような個性的で大胆な天才たちを生み出したのに対し、後者の芸術家たちは「自らが属している世界のいかなる巨匠とも真に決別することができていない」と主張する⁽¹⁰⁾。しかしそれは、フランス美術史の系譜に重要な結果をもたらすことになる。フランス美術は、避け難く過去と結びつくその性質によって、古い鎖から新しい系譜を生み出し、また新しい系譜に伝統とのつながりを維持し続けるというのである。こうしてジュリコーやアントワーヌ・ジャーン・グロから連鎖的にドラクロワが登場する。そして彼に続くかたちで登場したテオドール・シャセリオーの試みが、ギユスターヴ・モローやドローネー、シャヴァンヌへと伝統を伝えることになる⁽¹¹⁾。

それぞれの国家ごとに美術の歴史の特徴を浮き彫りにして図式化しようとした国家美術史の普及は、ロートの思想のひとつの重要な背景を成していると言えるだろう。というのも、ロートもまた、美術におけるイギリス

ミケランジェロ、ダ・ヴィンチ、スルバランとグレコもいれば、クロード・ロラン」やコロもいる。私たちがこうした素晴らしい巨匠たちを選ぶのは、心情に即してであるのにほかならない。だから今日「純粋なキュビスト」がますます自分たちの立場を固めていると主張するからといって、ヒエラルキーをうち立てることになど一切ならない。そして、いつもフランスの巨匠たちの虜になっていくこの私が、次のような二つの修正を絵画のキュビズム的定義に加えても、私の側の裏切りということにはならないだろう。すなわちあらゆる絵画は、感覚から出発するのであり、光のなかで分解した幾何学的構成なのである。⁽⁴⁸⁾

また同年の記事「伝統と三次元」では、ロートは自らが「ヴェネツィア派画家やルーベンスを最初に崇拜した」のだと主張しながら、その理由として彼らが伝統的であるからではなく、同時に過去の時代に反する「反伝統的」な側面を持ち合わせていたからだとする。⁽⁴⁹⁾ ロートは同様の理由でアングルを「疑う余地のない革命家」として賞賛し、彼をキュビズムの父として位置づける。さらに、ルネサンス美術への依拠を回避しながら「ゴシックに加えてビザンツへの純粹で安易な回帰」を奨励するグレーズに対しては、「ルネサンス美術の美を完全に忘却してしまったりしたら、残酷かつ益体もない犠牲になるに違いないのに」と批判を加える。⁽⁵⁰⁾

こうしたことを確認したうえで最後にあらためて注目されるのは、ロートがイタリア的伝統とフランス的伝統の区別を超えるような、より普遍的な造形言語を、「造形的メタファー」と彼が呼ぶ概念にもとづき構築しようとしていたことである。ロートがこの語をはじめて用いたのは、前述した一九二〇年の記事「セザンヌの教え」であった。そこでロートは、セザンヌを象徴主義詩人ランボーに喩えた後、セザンヌが「新しいヒエラルキー、感情が基礎にありメタファーが運搬手段であるような選択のシステム」にしたがって「詩的な面のうえで構築」するのだと説明している。⁽⁵¹⁾ 続けて彼は画家セザンヌにおける詩的な実践を次のように指摘する。

詩人は対象を描写するだけ、正確な輪郭をそれに与えるだけでは満足せず、その対象をとり、それが普段浸っ

だがこの「排他性」に関する言及は検討する余地がある。たしかに、イタリア絵画とフランス絵画を区別し、前者を概念からイメージを構築する演繹的方法、後者を自然から幾何学を導き出す帰納的方法に結びつけるロートの姿勢は、グリーンの指摘するとおりである。ただしロートは、賞賛する芸術家をフランス人に限定していない。すでに述べたように、ロートはアカデミーの学生にクラナッハやレンブラントといった画家から学ぶよう勧めていた。また一九二〇年に発表されたルノワールの死を追悼する記事では、ルノワールはロココの画家アントワーヌ・ヴァトーだけでなく北方ルネサンスの画家ルーベンスの後継者として紹介された。⁽⁴⁶⁾ 同年三月に、同誌に発表した記事「グラン・パレのキュビズム」では、ロートはキュビズムを「フランスで生まれたヨーロッパの芸術」と称した。そこで排除されているものがあるとすれば、それはむしろ非ヨーロッパ圏の美術、それもおそらくはアフリカやオセアニアの芸術である。たしかにロートは、ダ・ヴィンチやミケランジェロの素描とエル・グレコやフランシスコ・デ・スルバランの光の表現に喩えられる、ブラックやグリズ、メッツァンジェ、セヴェリーニの「純粹なキュビズム」を、クロード・ロランやヴァトー、コロ、そしてセザンヌに連なるような、レジェやグレーズの「感情的キュビズム」と区別する。だがそれは、一方と他方の間に優劣をつけるものでも、フランス的な伝統からキュビズムを排除するものでもない。彼が双方のキュビズムに偉大な芸術家の伝統とのつながりを認めていることに変わりはない。⁽⁴⁷⁾ しかもロートがキュビズムのなかに見出した過去との連続性を示す鉱脈は、彼が批判したベルナルの「古典主義」よりもいっそう多様な芸術を着想源としながら新しい表現を追求している点で、批判すべきものというよりむしろ奨励すべきものであっただろう。

むしろ彼の主張の核心となるのは、彼によればイタリアとスペインの伝統を受け継ぐ「純粹なキュビズム」が多く認められるようになった当時、セザンヌの教えに立ち戻ることがいかに重要かということであった。この記事の最後を、ロートは下記のようにセザンヌを想起させる教えによって締めくくる。

だったのである。つまりそうした普遍的な造形言語は、フランスの画家のみが占有するものではないと考えられていたのだ。

グレースとキュビズムの「技法」

キュビズムの画家グレースもまた、ロートと同様、戦後になると歴史観と普遍的原理の構築により伝統への回帰を試みはじめた。戦前よりグレースとメッツアンジェは、伝統との連続性を主張する絵画理論を築こうとしていたが、一九一二年の『キュビズムについて』にも顕著に表れているように、それは絵画の慣習的原理への挑戦を阻むものではなかった。反対に戦後のグレースは、キュビズムの理論化と歴史化をとおして新たな絵画的慣習を規定する試みへと邁進することになる。

彼の戦後の絵画論は、とりわけ、キリスト教信仰によって教条主義的な様相を帯びることになる。グレースは第一次世界大戦後、キュビズムに関する講演会や原稿執筆を熱心に行いはじめた。こうしてグレースの周囲には彼の教えを請うために若い画家たちが集うようになった。⁽³⁴⁾ 彼は一九二四年に出版した『絵画とその諸法則』では、「移動」と「回転」の理論にもとづく抽象絵画を提案し、自らの造形的な作業を言語化することに努めた。⁽³⁵⁾ こうした成果は脚光を浴び、一九二八年にはバウハウス叢書より『キュビズム』を出版している。キュビズムを歴史化、理論化し、一般化すると同時に、キュビズム様式の装飾芸術の可能性について語るこの著書が、一九二五年の現代産業装飾芸術国際博覧会におけるキュビズムの建築や装飾美術への浸透を意識したものであったことは疑いない。また一九二七年に出版された著書『伝統とキュビズム』には、一九一三年に『モンジョワ!』誌に発表された論考「伝統とキュビズム」を含む、一九一二年から二七年までの十五編の論文が収録され、イタリア・ルネサンスへの反抗とゴシック美術の再評価の姿勢があらためて表明された。⁽³⁶⁾

グレースは、一九三一年にはアブストラクション・クレアシオンに参加し、抽象芸術運動の国際的展開に寄与す

ている世界とはちがう世界に投影する。彼はこのようにして、最初のものよりも私たちを驚嘆させることができる別の対象に、それを置き換えるのだ。予期していなかったこの対象の突然の出現により、読者の認識に光が呼び起こされる。この光が詩人の感情と同じものを読者に与える。彼が知っているのは驚異の世界である。そこではすべての形象がいつでも調和のとれた関係のなかにある。それらの形象は純粹な水晶のように澄み切った理想的な空気のなかに浸っている。どんな屈折現象も、どんな寄生植物も、永遠に正確なこの関係性を変えることはない。この幾何学の分野、神の領野こそは、大地の僕たる画家が駆け巡ることを禁止されている場所なのだが、芸術家はこうした領野をほのめかすよう命令されてもいる。「……」セザンヌは、自らの感覚の原因である対象を、より高次の世界における感覚の等価物と比較しながら、造形的メタファーを用いる。彼は新しい対象を創造する。その対象の根源は人間の意識のもっとも深くもっとも神秘的なところへと潜り込むのである。⁽³⁾

現実の事物から出発しながらも、それらを幾何学的形象に置き換えることをとおして、通常とはまったく異なる諸相のうちにその事物を表現し、見る者に驚異を覚えさせること。この「造形的メタファー」の発想は、すでに述べたように、セザンヌだけでなく、アングルやキュビスムの画家にもロートが認めたものであった。

こうした言及をとおしてロートが主張しているのは、もはや特定の様式、特定の伝統のみが共有する秘匿された絵画法ではない。あらゆる様式と時代の特異性を超え、また文学と絵画のジャンルすら超えるような「システム」なのである。もちろんロートは、一九二三年の講演「自然―絵画 絵画―詩」のなかで、詩と絵画のメタファーの違いにも言及している。⁽³⁾だが同時に、彼は現実を超える高次の領野を志向する詩人と画家の姿勢には共通するものがあると主張する。この「造形的メタファー」を与えてくれる「幾何学の分野」、「神の領野」こそが、ロートによれば、ウッチェロとティントレット、エル・グレコ、プッサン、そしてセザンヌが慣れ親しんだ「絶対的なもの」

抽象的な形態を、神の領域に隣接したものと捉えていた。ロートとグレーズは、芸術における抽象性を、十九世紀以前と同様、非物質的で思弁的な領域と結びつけたのである。さらにグレーズは、抽象的な形態を、個人主義や近代性という時代に閉じこめることから芸術家たちを救い出す普遍的理念として定義した。ただし、ロートにとつてのキュビズムの起源がルネサンスのイタリア美術も含みうるものであったのに対し、グレーズの主張するそれは、もっぱら中世以前の芸術や北フランドル地方の画家たちに限られていた。またロートの場合にはキリスト教への言及なしに「神の領域」という概念が登場するのに対し、グレーズはキリスト教を精神的模範とした思想を展開した。第一次世界大戦後に「秩序」を求めた二人が、実際に「回帰」しようとした場所や、その思想的な基盤は、かならずしも同一ではなかったのである。

画商レオンス・ロザンベールの古典主義

キュビズムの理論を公理化し「秩序」ある合意へとまとめあげる役割を担おうと努めるなかで、事態をよりいっそう複雑にする要因をつくり出していたのは、画家だけではなかった。画商もまた、執筆活動や展覧会などによってその役割を進んで担おうとした。知的なキュビズム論をうち出し一九二二年に『キュビズムへの道』を出版したカーンワイラーや、一九二八年の著書『ピカソと伝統』のなかで「水平方向」のフランス絵画の古典主義に対する「垂直方向」のドイツ的ゴシック美術のなかにピカソを位置づけたヴィルヘルム・ウーデらはその例としてよく知られている。⁽⁶⁴⁾しかしなかでもキュビズムと伝統とのつながりを積極的に主張し、かつ戦後の美術市場に売り出した画商として目覚ましい活躍をしたのは、レオンス・ロザンベールである。

レオンスはカーンワイラーという後ろ盾を失ったピカソの作品にいち早く目をつけ、自身も目利きとして助言役にならわった一九二二年のカーンワイラー・コレクションの売り立てでは、同時に買い手としても目立った振る舞いをして⁽⁶⁵⁾いる。レオンスの弟ポールもピカソのパトロンではあったが、マイケル・フィッツジェラルドの研究によれ

る一方、モリー・サバタに拠点をおいた芸術家コミュニティの形成にもとり組んだ。共同生活や共同体を重視するこの姿勢は、彼自身のキリスト教信仰を色濃く反映したものだ。事実グレーズは、一九三〇年代には磔刑図などキリスト教的な主題の作品を多く手がけるようになる。また一九三一年三月二十一日には、パリで「芸術と宗教」と題した講演を行っている⁽³⁷⁾。

そもそも、キュビズムの誕生前からグレーズはクレティユ修道院に集った詩人のグループに属しており、キリスト教の修道院生活を模範にした芸術家コミュニティには親和性があつた。だがグレーズ自身が講演会「芸術と宗教」で述べているように、キュビズムそのものは非宗教的なしは反宗教的な芸術⁽³⁸⁾だった。

グレーズのなかでキュビズムとキリスト教が密接に結びついたきっかけは第一次世界大戦である。大戦を経て、国家という共同体を守るために団結することの重要性を実感したグレーズやオザンファンといった芸術家は、社会とのつながりを取り戻すべく個人主義を否定し集合性を求めるようになる⁽³⁹⁾。とりわけグレーズの場合には、そうした意識は顕著に、中世以来キリスト教の修道院で営まれていた共同生活のあり方と結びついたのである。彼によれば宗教芸術とは「主題や物語、イコノグラフィの問題ではない」⁽⁴⁰⁾。それゆえ芸術家にとって、「聖母を表した、美しかったり巨大だったりする彫像を建立するだけ」では十分ではなく、芸術家自身がひとびとに倫理的な模範を示す存在でなければならぬ。また、キリスト教が「職人仕事と手仕事を再評価した」のは、「そうした仕事こそが模範を示すものだ」ということを知識人たちに思い起こさせる⁽⁴¹⁾からだと画家は説明する。さらに彼は、「形態」という精神的な造形と「図像^{イコノ}」という物質的な造形^{フィギュール}を対立させたとうえで、「図像を破棄^{フィギュール}」し「形態を実現する^{フォーム}」ことを宗教芸術の目標に据える⁽⁴²⁾。グレーズ研究の第一人者であるピーター・ブリュックが明らかにしているように、グレーズのこのような職人の手仕事や集団生活への憧憬と精神的な革命の称揚は、一九二〇年前後に彼が投稿していた共產主義の雑誌『クラルテ』との関係をとおして、社会主義と結びつけられもした⁽⁴³⁾。

このように、ロートの「造形的メタファー」の概念と同様に、グレーズもまた、物質的な現実の形象から離れた

とりわけロザンベールがキュビズムのなかに見たのは、グレーズが主張したようなフランス的伝統の系譜だった。彼はまず、ケルト的精神、ガリア人の精神をたたえた後、ル・ナン兄弟、シャルダン、コロ、セザンヌというフランス絵画の系譜が、「普遍的な伝統」から「原理」を学びながらもギリシャ・ラテン文化の伝統からは逃避する試みであつたことを主張する。とりわけセザンヌは、ロザンベールの言葉を借りれば、「様式への回帰に寄与」する画家であり、このセザンヌの志をひき継いだのがキュビズムだった。またロザンベールによって、キュビズムは「偶然」や「模倣」、「逸話」といった要素から隔たり、「絶対」を目指す精神、「新たな秩序」を探索する精神として定義される。つまりキュビズムは、ある種の必然性を持って、模倣とは異なるやり方で新たな絶対的秩序を探索すること、新様式を生み出し、独自の伝統を紡いでゆく精神の営みとして理解されているのだ。

「秩序」という普遍的な概念への関心は、ロザンベールにおいて個人主義の否定を生み出すことになる。一九二〇年に『デ・ステイユ』誌に掲載された論文「キュビズムと経験主義」では、明確に「個人主義、これこそが敵だ」と、きわめて強烈に「個人主義」なるものを否定する。というのも彼によれば、個人主義的な芸術家は「根本的な法則」を探索することなく自己正当化のために過去の方法を剽窃するからである。⁽⁴⁶⁾

ロザンベールは、一九二一年に単行本『キュビズムと経験主義』として出版された文章のなかでは、キュビズムこそが、伝統と規則とを携えて、個人主義を乗り越える新たな時代を開始する精神となるのだと主張している。彼によれば、「人類が形態の再生を経験した」十六世紀以降、「四世紀の経験主義」の時代が続いたが、キュビズムとおして、「今日、人類は精神の再生を経験している」⁽⁴⁷⁾。というのも、「新たな様相の芸術を充実させながらも、自身の本質的な原理へと戻る」キュビズムのみが、唯一、「真のヘルネサンス」たり得るからである。⁽⁴⁸⁾ この熱烈なキュビズムの擁護は、『キュビズムと経験主義』の最後の部分で、とりわけピカソとオーギュスト・エルバンの二人に向けられることになる。

執筆活動を通したキュビズムの擁護は、ロザンベールが一九二四年より刊行している月刊誌『レフオール・モデ

ば、ポールが購入した作品はもっぱらピカソの古典主義的傾向を強く示すものばかりであった。⁽⁶⁾これに対しレオナスが購入した作品は、キュビズムだけでなく、ピカソとピカソ周辺のあらゆる芸術家たちの、キュビズムからシュルレアリスムに至るまでの幅ひろい作品だった。

レオナス・ロザンベールにとって重要であったのは、これらのコレクションにおける一貫性を示すことであった。そしてその一貫性は、彼の執筆活動においてもまた主張された。彼はそこで次のようなロジックを提示している。すなわち、第一にキュビズムは「法則」を発見し、第二にキュビズムはこの普遍性のためにほかの様式や異なる時代の芸術とも類比可能なものであり、この第一および第二の要素によって、第三にキュビズムは新たな「伝統」を形成し得る、というものである。例えばロザンベールは、一九二〇年にカタログ論文として出版され、後に単行本『キュビズムと伝統』に収録される文章のなかで、次のように「伝統」を定義する。

すべての時代とすべての部分を支配する〈伝統〉——普遍的な伝統であり、局所的な伝統ではない——は、精神的な秩序であつて物質的な秩序ではなく、人類の偉大なる諸時代に伝統が築きあげているさまざまな様相の存在を超えて持続している。実際、伝統は、人間精神がしたがってきた規則、諸世界の調和を統御する恒久の原理の認識からうまれる規則に相当する。⁽⁷⁾

ロザンベールは続けて、ひとびとがこうした「規則」から離れ、「伝統」が失われるのは、単なる模倣に陥った時であり、この状況で伝統をとり戻すためには、伝統を再発見し、未知の諸側面のもとそれを復活させる情熱が必要とされると主張している。

画商にとってまさにキュビズムこそがこの役割を担う芸術だった。ロザンベールによれば、この運動を「アナキーな芸術」とみなす一般の見解に反し、「キュビズムは教義によって秩序へと戻りつつ、価値のヒエラルキーによって規律を構築する」のであり、「この規律により、キュビズムは新しい統一性の創造を目指して組織する」⁽⁸⁾。

り、まるでアテネのペリクレスの時代のように、あるいはフィレンツェのメディチ家の時代のように、そしてついにはアングルやダヴィッドの時代のように、私たちは公共の場で美学的な秩序の問題について議論するのです。⁽⁸⁾

ここではもはや、直観によって過去を現在のなかで捉えようとする戦前のキュビズムの時間概念は存在しない。知性を駆使して秩序の問題を考察することが、現代芸術の使命であると述べられている。ロザンベールにとって、キュビズムはこの秩序にしたがい、伝統へと回帰していく運動だったのである。

ロザンベールによれば、キュビズムによる伝統への回帰は、新印象派以来始まったキュビズム以前の前衛芸術運動に背に向けたものであった。第三八号では、「なぜあなたは、超現代的な方向をとったにもかかわらず、はじめはロマン主義の工芸に関心を抱いていたのですか」という質問に対し、ロザンベールはふたたび、新印象派とフォーヴが遠ざけ、キュビズムが見出した「伝統」という概念について触れる。

シャルル十世の時代の芸術は、気が利いていきちんと仕上げられた発明品の伝統の最後の環に相当します。新印象派と、模倣的でアナキー、不完全な仕上げのフォーヴィスムは、私たちの父親をこの伝統から意図的に遠ざけました。だから私は、キュビズムにこの伝統をふたたび結びつけたかったのです。キュビズムが実際に伝統を真に代表するものであるように、キュビズムは伝統を蘇らせ、証明したのです。この証明によって、私もまた、芸術家や愛好家に、破壊者である新印象派が、必然的に彼らを芸術的な衰退へと導いているにちがいないのだと警告を発しようとしたのです。⁽⁹⁾

以上のロザンベールの返答から類推すれば、彼が『キュビズムと経験主義』のなかで漠然と批判していた「個人主義者たち」の正体が、新印象派やフォーヴィスムであったことが理解される。また、この答えのあとには、「それ

ルヌ』のなかでさらに展開された。この雑誌には、キュビズムのスポークスマンであるグレーズやレイナルが数々のキュビズムに関する論者を掲載した。また『キュビズムと伝統』や『キュビズムと経験主義』といったロザンベール自身の著作があらためて連載されている。

さらに、『レフオール・モデルヌ』誌では、第三三号から購読者の質問にロザンベールが答える企画が設けられるようになるが、これはキュビズムの歴史的、理論的そして経済的な重要性を顧客に説明するための非常に重要な戦略だった。まず第三三号の「読者への回答」のコーナーで、ロザンベールは自らの画廊がキュビズムの支援を目的としていることを明確にしている。曰く、「まだ公衆がキュビズムにおける個性を把握しておらず、キュビズムをひとまとめに非難していたとき、レフオール・モデルヌ画廊は、キュビズムの運動が生きているために、発展しそして決定的な道の手を見つけるために、またそれだけでなくひとりの失敗が皆の失敗にならないように、すべてのキュビズム宣言を方針立てて擁護しなければならないと思つたのです」⁽²⁾。また、このコーナーでは、「個人主義」への批判が、より具体的に展開されていく。第三五号の、「キュビズムの役割は何でしょう、また将来どのような役割を担うのでしょうか」という読者の質問に対し、ロザンベールは「個人を、模倣と、個人主義的で感情的なアナキーから救い出した」キュビズムが、「新たな時代にひとつの様式を与えるでしょう」⁽³⁾と答えている。

読者とのやりとりは、その後具体的にキュビズムの歴史的な位置についての問いへと展開していく。第三七号では、「ロマン主義や印象派、そしてフォーヴには私たちは完全に完全に関心を抱いていないのに対して、キュビズムの誕生以来私たちは理論にこれほどまでに熱中しているのはどうしたことでしょうか」という質問に対し、次のように主張する。

あなたが列挙した時代には、芸術はほぼ完全に直観、感覚、特性の産物でした。過去の英雄的な時代におけるように、今日は、知性の絶対的な権限が行使されています。人間主義の新しい時代は、現代芸術によって始ま



COTTARE

1916



VITRINE SUR LE BOULEVARD HAUSSMANNY

1927

図 193 『レフォール・モデルヌ』第 35 号掲載のピカソの油彩画複製とプランタン百貨店のショーウィンドウの写真、1927 年

とブラチュエリの版画をならべた第二一号は、幾何学的な歪曲が時代を超えて芸術家を魅了する営みであったことを示している。⁽⁹⁾最後に、ピカソのキュビズム様式の油彩画と、オスマン通りのプランタン百貨店のショーウィンドウをならべた第三五号は、ジャンルを超えてキュビズムが生活に浸透しうる、ある種の普遍性を備えたものであることを主張している(図 193⁽⁸⁾)。

このように、単純な模倣を放棄しながらも、過去と断絶するのではなく、その起源と原理においてつながる芸術としてキュビズムを捉えるロザンベールの見解には、グレーズとメッツアンジェによる一九一二年の『キュビズムについて』と同様の主張を認めることができる。だが、ロザンベールがキュビズムにおける知性の役割を重視するあまり直観の役割を否定した点は、戦前のキュビズム理論に対立するものであった。ロザンベールは、知性により過去を捉え、伝統を構築することで「秩序」へと回帰する運動としてキュビズムを捉えたのだが、この点は、この節でも論じたとおり、戦後のビシエール、グレーズ、ロートの執筆活動に共通する新たな傾向であった。また、ロザンベールがキュビズムをさまざまな国籍の芸術家により展開された国際的な動きとして容認している点も、ビシエールやロートと共通している。ただし彼は、キュビズムと古代ギリシャやルネサンスとの関係性を否定することで中世ゴシック美術やケルト文化を基盤とする特定のフランス美術の系譜を強調しており、この点ではキュビズムにおける

では何がキュビストたちの芸術的な起源なのか」という質問が続けられているが、ロザンベールはセザンヌを起源として挙げながらも、それが模倣の対象ではなく、乗り越えることで課題を受け継ぐべき存在であると説明する。

単なる巨匠の模倣とも、個人主義とも距離をおき、伝統とセザンヌとを起源としながら新たな芸術を生み出していくキュビズム、このようなロザンベールのキュビズム論において、古典とは一体なにを意味していたのだろうか。第三九号では、キュビズムがルネサンスに背を向け中世の集合的な精神性に戻る運動であることを明記した後、メッツアンジェを、ロマン主義から隔たった「ひとりの古典主義芸術家」として評価する。⁽⁷⁶⁾ ロザンベールは、キュビズムの古典主義がルネサンスのそれとは異なる営みであることを強調しようとしているのである。『レフォル・モデルヌ』の最終号となる第四〇号では、この問題に関連する次のようなやりとりを認めることができる。読者は、メッツアンジェの作品を古典的だとするロザンベールの見解をとりあげ、そこに存在する矛盾を指摘している。曰く、「もし、彼の絵画を、議論の余地なく古典主義者であるアングルの絵画とくらべたときには、私は両者の絵画のあいだにいかなる類比もないとあなたに宣言しなければならなくなる」⁽⁷⁷⁾。だが、ロザンベールは「古典主義は外見にあるのではなく、原理のうちにある」と答える。⁽⁷⁸⁾ というのも、「内的な生と外的な生が、手段と目的とともに、完全に調和している、そのような芸術であればなんでも、古典的」であるからだ。⁽⁷⁹⁾

これらの執筆活動に加えて、私たちの関心をひくのは、『レフォル・モデルヌ』誌に掲載されている、ロザンベールが所有していた絵画・彫刻作品や写真の複製図版である。これまでの考察をふまえたうえで、これらの図版の配置を見てみると、雑誌という空想美術館を通じたロザンベールの戦略が浮き彫りとなる。例えば第八号の、セヴェリーニの古典的様式のピエロと、ピカソのキュビズム風のアルカンを並列したページ、第三五号の、セヴェリーニの再現的な教会装飾壁画と、ジョルジュ・ヴァルミエのキュビズム風の静物画を並列したページには、キュビズム絵画と、より具象的な作品とのあいだにつながりを主張しようとする意図が読みとれる。⁽⁸⁰⁾ また、グリスの静物画のページとなり十七世紀のブラチェッリの版画を挿入した第二〇号、ヴァルミエのキュビズム風の静物画

セヴェリーニによる『キュビズムと伝統』（一九二一年）

ジーノ・セヴェリーニは、ロートやグレーズ、ロザンベールと同様に、第一次世界大戦後にキュビズムを理論化することで伝統と結びつけた芸術家である。セヴェリーニは未来派の芸術家として知られているが、一九〇六年以降はパリに居を移し、キュビズムをはじめとするフランスの前衛芸術の動向にも深く関わった。クリストファー・グリーンも指摘するように、第一次世界大戦後のセヴェリーニの新古典主義は、フランスとイタリア双方における「秩序への回帰」を土壌として培われた⁽⁸⁴⁾。ただしセヴェリーニの古典回帰は、フランスよりもイタリアの伝統に傾いたものだった。様式の面では、キュビズムや未来派の絵画とはほど遠い具象性を特徴とし、主題の面では、イタリア喜劇コメディア・デッラルテのテーマが登場する⁽⁸⁵⁾。こうした特徴は、セヴェリーニの理論的な特殊性にも表れている。ロートにしてもグレーズにしても、「伝統」という表現を積極的に用いしはするものの、「古典」という概念に関して言えばかならずしもいつも肯定的な意味で使用しているわけではない。それとは対照的に、セヴェリーニは「古典主義」を看板に掲げた執筆活動を戦後積極的に進めるようになる。そこには明らかに、古代ギリシャとルネサンスの文化の正統な継承者として自らを位置づけようとする意図が認められる。

彼が一九二一年にフランスで出版した著書『キュビズムから古典主義へ——コンパスと数字の美学』は、そうした観点からキュビズムの理論を「改良」する必要性をフランスの美術界に訴えるものであった。彼がそこで疑いようのない模範とするのは、イタリア・ルネサンスの古典主義であり、またそれを受け継いだフランスの画家プッサンである。

同書第一章では、彼はアングルからセザンヌ、ナビ派にまで至る絵画の動向をたどりつつ、こうした芸術が依然として「一般に頭脳だけの感覚にとどまり、まだ精神へとたどり着いておらず、規則はまだほとんど本能的で感覚的な経験主義にとどまっている」と批判する⁽⁸⁶⁾。これに対しキュビズムは「規律と方法の観点から見て唯一興味深い傾向」であり、「このために今起こりつつある新しい古典主義の基礎を成す」ものとして評価される⁽⁸⁷⁾。ただしセ

フランス的性質を重視しつつもイタリア美術の伝統も重んじたロートとは一致せず、むしろグレーズの主張と類似している。グレーズとの類似点は、個人主義の徹底的な否定のなかにも見出すことができる。

こうした画商の執筆活動のなかには、アカデミスムとキュビスムを区別するだけでなく、新印象派やフォヴィスムといった前衛芸術運動とキュビスムの相違を明確にすることで、古典主義と手を結んだ前衛としての特別な位置をこの運動に与えようとする画商の戦略を読みとることができる。そこには、キュビスムをめぐる繰りひろげられた大戦間期の諸議論を凝縮させるなかで、現代精神^{レス・プリ・モアル・デ}を宿した戦後の新たな顧客を開拓する意図が込められているのである。⁽⁸⁾

2 キュビスムの理論的な批判と普遍的な理論の追求

第1節では、キュビスムを理論化することでその普遍的な性質を強調すると同時に、懐古的なまなざしや国民性の枠組みによって捉えられた歴史観のなかにキュビスムを位置づけようとする、第一次世界大戦後の傾向について論じた。これから論じるセヴェリーニとオザンファンといった、キュビスムの周囲の芸術家の場合にもまた、キュビスムを理論化し歴史化することがひとつの大きな課題となった。ただし、キュビスムとの関係を公言しながらキュビスムを乗り越える新様式を確立しようとした彼らは、過去との連続性だけでなく、進歩による様式的断絶もまた強調する傾向を共有していた。彼らは、ロートやグレーズ、ロザンベールらのようにキュビスムを時間的にも空間的にも秩序ある流れのうえに再編成しようとするだけでなく、その理論をいっそう合理的に発展させることで、自らの試みとキュビスムとの相違を明確に示そうとしたのである。つまり彼らにとっての課題は、キュビスムの歴史的な重要性を主張すると同時に、理論的な欠陥について指摘することであった。

なかでも、セヴェリーニの記述をとおして、古代ギリシャとルネサンスはすべての文明の英知を凝縮したもつとも重要な参照点として位置づけられている。

同書で著者が主張しようとしていることは明白である。フランス語で書かれ、フランスの知識人および芸術家に向けられたこの著書によって、彼は、いまいちど理知的なフランスの伝統を、それもルネサンスから受け継いだフランスの「古典主義」を、近代芸術の諸運動の試みを超えて現代に蘇らせようとしているのだ。そして前述したように、このルネサンス文化から受け継いだ系譜こそ、ロートやグレーズが「フランス的伝統」から周到に排除しようとした、フランス美術のもうひとつの歴史だったのである。神の領域に属する幾何学の抽象性と、現実の感覚から経験的に導き出される視覚とを調和させ、新しい芸術を生み出そうとした点では、三者の築いた理論は非常に類似している。だが「伝統」と「古典」に関する歴史観に関しては、三者は互いに異なっていたのである。

こうして思い思いの「秩序」を呼び戻す芸術家たちの言説は、完全に一致したひとつの歴史観を生み出すのではなく、むしろ他者と共有することが著しく困難な個人的見解、彼らが否定したはずの「無秩序」へと向かうことに

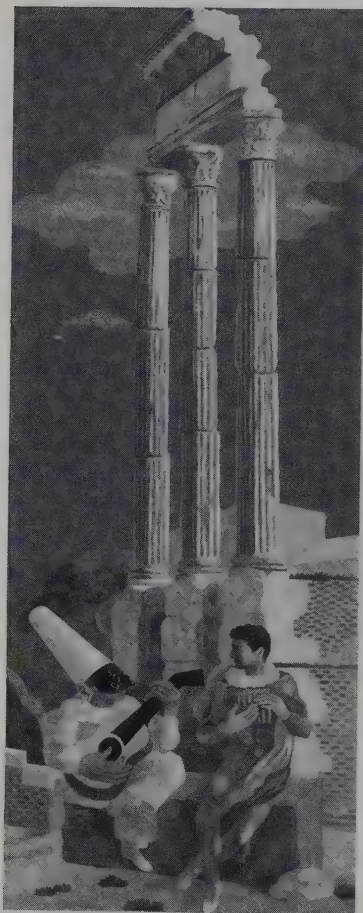


図 194 ジーノ・セヴェリーニ《音楽のレッスン》1928～29年 ロヴェレート、トレント・ロヴェレート近現代美術館

ヴェリーニは、このキュビズムすら「印象派の最後の段階」であるとしながら、それを乗り越えるための理論的提案を同書で行っていくことになる。続く章では、「神の模範にしたがい宇宙を神のイメージのなかに再創造する」手段として人間が追求しはじめた「調和」という理念の重要性を説く。⁽⁸⁾ 調和を追求する人間の営為の歴史を明らかにするために彼が多用するのは「法則」という言葉である。それは第二章ではバビロニアの古代文明とエジプト、ギリシャに共通の比率概念として登場する。第三章ではノートルダム大聖堂やデューラーに共通する数学的な法則が紹介され、第四章ではいよいよルネサンスの画家たちが科学的な知識を動員しながらいかに「認識の現実と視覚の現実とのあいだの理想的な次元の実現」を成し遂げたのかが説明される。⁽⁹⁾

では、最新の科学の知識はどのようにこうした過去の到達点を越えることができるのか。セヴェリーニは第五章以降、シャルル・アンリやヴィオレル・デュックといったフランスの美術理論家、美術史家を参照しながら数学的法則について論じはじめる。とりわけ注目されるのは、フランス数学者ガスパール・モンジュの図法幾何学を参照しながらキュビズムの「作図法」の刷新を提案する第七章である。章の冒頭で、彼は「建築家やエンジニアによって用いられるのと同じ方法と、しばしば同じ手段で、ものやからだを構築し建築しなければならない」と主張する。⁽¹⁰⁾ そこで彼が提案するのが、モンジュの図法幾何学を援用した描出法である。彼は、キュビズムの諸原理のひとつが「からだを可能な限り完全に表現すること」⁽¹¹⁾であったとすれば、実のところ、さまざまな角度から見た様相を合体させてしまうキュビズム的描出法よりも、モンジュの方式でそれらを分けて描いたほうがはるかに対象を完全に把握できるのだと主張する。セヴェリーニは、こうした作図法の発想がすでにデューラーによって提案されていたこと、フランスの画家ジャン・クーザンもまた同様の手法を用いていたことを指摘することで、こうした幾何学的方法が決して絵画的伝統とも無縁ではなかったと説明する。

結論部分ではキュビズムはもはやまったく問題にされない。セヴェリーニはひたすら、エジプトからゴシック、ルネサンスそして十九世紀フランスの巨匠に至る理知的な芸術家の営み、その「原理」と「法則」を褒め称える。

ようにするかのよう、青い縄が描かれる。私たちは再現的なイメージを見ているのだろうか、衝立に描かれた空を見ているのだろうか、あるいは単なる絵の具の塊を見ているのだろうか。「秩序」の時代のセヴェリーニの「無秩序」な作品は、こうした迷いを観者に与えるなかで、イメージとそれを見る者の関係を一義的には決定してしまわない効果を有しているのである。セヴェリーニは、「無秩序」な諸理論の乱立状態を整理すべく理論化と歴史化を試み「秩序」を求めながら、それらを並置し比較するなかで、逆に理論のうえでも制作のうえでも無秩序の方向へと進んだと言える。

ピュリスムにおけるキュビズム理論の「浄化」

セヴェリーニが、絵画的な「伝統」との関わりからキュビズムの試みを捉え直し、より合理的に発展させようとしたとすれば、後にル・コルビュジエとして知られることになるシャルル・エドゥアル・ジャンヌレ・グリとアメデ・オザンファンによりフランスで提唱されたピュリスムもまた、キュビズムの試みを理論的に洗練させるという同様の目標を掲げた。オザンファンとジャンヌレにとつてもまた、キュビズムは近代美術の生み出した歴史的規範であり、また踏み台にして乗り越えなければならない理論的基盤でもあった。

オザンファンはフランスのサン・カンタンで生まれ、一九〇七年から一三年にはアカデミー・ド・ラ・パレットで学んだ。そこで彼はロジェ・ド・ラ・フレネー、ドゥノワイエ・ド・ラ・スゴンザックらキュビズム運動に関わる画家たちと友人になる。一九一五年から一六年には雑誌『レラン』を刊行し、戦時中の混乱のなかでフランスの前衛運動を擁護する試みを展開した。

やがてオザンファンは、一九一七年五月に、おそらくは建築家オーギュスト・ペレの仲介によりジャンヌレと出会う。ジャンヌレは、家業を継ぎ時計職人となるためにスイスの装飾芸術学校で学び、そのデッサンの才能を見出されて一九〇八年にはペレの建築事務所、一九一〇年にはペーター・ペーレンスの建築事務所で働きはじめるかた

楽器を手に座っている。これらの登場人物たちはたしかに戦前のセヴェリーニの作品にくらべれば再現的に描かれていると言えるかもしれない。だが青空は雲のかたちに切りとられ、そのなかに浮かんでいるのは点描の雲だ。部分的な形態の正確さに由来する再現性と、突然挿入された点描のテクニクにより強調される絵画の物質性、空気を感じさせる青空と、空間的な不条理の組み合わせは、まさにピカソが一九一九年に描いた《サン・ラファエルの窓の前の静物》（口絵23）を想起させるものである。

一九二九年に彼が画商レオンス・ロザンベールの手帖に描いた素描にも、同様の傾向が認められる（図195）。点描の陰で縁どられた背景と衝立の奥には、青空が覗く。手前には比較的再現的に描かれた静物と、軸索遠近法で描かれたキューブがある。机は傾いているようにも見えるが、この不安定な構図を支え、モチーフどうしを結びつけ



図 195 ジーノ・セヴェリーニ《無題（マンドリン、果物と鳩）》1929年 パリ、国立近代美術館（ボンビドウ・センター）

なる。実際、こうした理論化の試みがセヴェリーニにもたらしたものは、諸技術を雑多に同一画面上に並置する、秩序というよりも無秩序な絵画であった。その方法は、実験というよりも選択であり、創造というよりも既存の描出法の繰り返しと併用と言えるべきものであった。

例えばセヴェリーニの作品《音楽のレッスン》を見てみよう（図194）。古代遺跡の廃墟の下に、コメディア・デッラルテの登場人物、ピエロとアルカンが

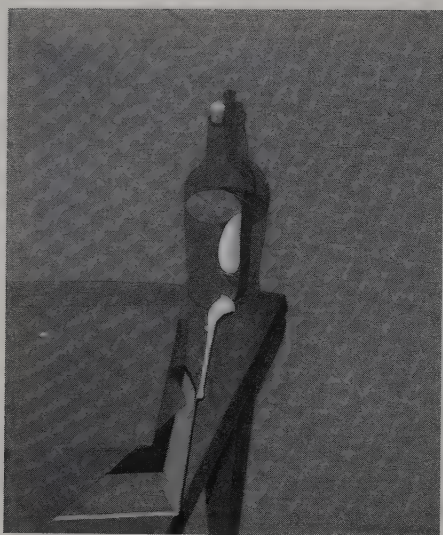


図 197 アメデ・オザンファン《ボトル、パイプ、本》
1918年 グルノーブル美術館

たうえて批判している。彼にとつては、キュビズムを理論的に批判するだけではなく、フランス美術史における確固たる位置づけをキュビズムに与えることもまた重要な課題であった。一九一六年の『レラン』誌に掲載した「キュビズムについての覚書」のなかで、オザンファンは「キュビズムはピュリスムの運動である」と明記し、それがアングル、セザンヌ、スーラ、マティスといったフランス近代美術の巨匠たちに続くものであったと主張する⁽⁹⁴⁾。彼は、このようにキュビズムの歴史的な正当性を確認したうえで、それを理論的な踏み台として利用しようとしているのである。踏み台にして乗り越えるためには、批判しなければならぬ。そこで彼は、同じ論考のなかで、キュビズムが迎えている「危機」についても触れている。彼が批判するのは、キュビズムの作品そのものではなく、それを「抽象」や「四次元」と結びつける理論的言説の論理破綻である⁽⁹⁵⁾。オザンファンは、抽象的であるか否かで芸術の近代的な価値が決定されるわけではないと主張する。というのも彼は、この時期のブラックのキュビ

ズム様式の作品と、スゴンザックの再現的な様式の素描のどちらにも「調和の美」があることを指摘し、再現的であるのか非再現的であるのかにかかわらず造形的な価値は存在し得るのだと主張しているからだ⁽⁹⁶⁾。

オザンファンとジャンヌレが一九一八年に発表した論考「キュビズム以降」でも、オザンファンの一九一六年の主張がそのまま踏襲されている。二人にとって、フランスの近代美術の歴史は過去を「とり戻す」⁽⁹⁷⁾動向のなかにあり、キュビズムもまた「純粹な形態や純粹色」といった「芸術の諸要素すなわち単純な感覚への回帰」⁽⁹⁸⁾にほかならなかった。このために、例えばキュビズムの

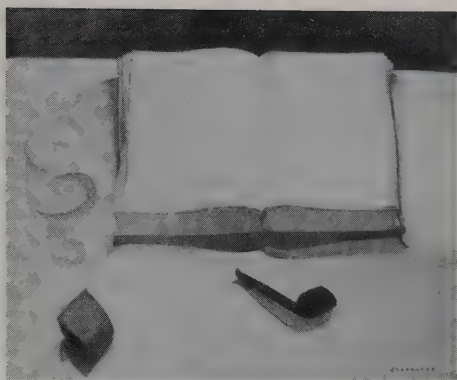


図 196 シャルル＝エドゥアール・ジャンヌレ（ル・コルビュジエ）《静物（書物）》1918年 個人蔵

画には、日常の事物への関心や単純な形態への還元といった造形言語であった。同じ展覧会で展示されたオザンファン学、より合理的な構成へと向かう傾向が認められる。

それはまさに、同時代のオザンファンが追求していた造形言語であった。同じ展覧会で展示されたオザンファンの《ポトル、パイプ、本》（図197）は、オザンファンがジャンヌレに出会う前から考案されはじめた作品である。斜めに描かれた机の上のパイプと本は、絵画の画面に平行に描かれていて、空間構成の微妙な齟齬が生じている。ワインの筒状の部分は水平方向から描かれているがコルクと水面は円形に近い楕円形で描かれ、まるで展開図のよう⁽⁹³⁾だ。この作品の芸術的な形態の遊びと幾何学的な厳格さは、すべて素描の上で慎重に吟味されたものであった。

オザンファンは、絵画の実践だけでなく理論的構築の際にも、キュビズムを否定せずに、その重要性を前提とし

わら、一九〇九年にはウジェーヌ・グラッセの素描教室に通い、一九一二年には『ドイツにおける装飾芸術運動の研究』を出版するなど、装飾芸術の分野にも関心を示し続けた。オザンファンもジャンヌレの素描の才能を見込み、一九一七年八月二六日にジャンヌレに宛てた書簡のなかで、一緒に素描の展覧会を開催することを提案している⁽⁹²⁾。

それ以降、オザンファンとジャンヌレは、三次元の事物を二次元的な図面として描くキュビズムの手法を踏襲しながら、キュビズムよりも洗練された輪郭線と構図の実現を試み、新しい絵画様式を提案しはじめた。ジャンヌレは、オザンファンの熱心な説得の末、一九一七年より絵画制作を本格的に開始した。彼が一九一八年にオザンファンとの展覧会に展示した《静物（書物）》（図196）では、ホアン・グリスを

第二に、キュビズムが多様な文化をベースにしているからこそ、そこを踏み台にして「普遍性」への道を追求することができる。とオザンファンが考えていた点にも注意しなければならない。彼の試みとは、あらゆる文化の造形言語に共通する構造的な諸要素を析出し、その結果得ることのできた普遍言語によって現代生活を描き出すことであつた。オザンファンは、一九二八年の著書『芸術』では、現代の黒服に身を包んだ紳士と植民地の部族の祝祭の衣装、ギリシャの彫刻や建築と民族・部族芸術、植物や鉱物のミクロな構造と宇宙のマクロな構造の写真資料を見開きページに並置し、遠く隔たった形象同士を比較することをおして、それらの形態学的な分析を可能にする普遍的で純粹な造形言語の存在を示唆している(図198^④)。また同書のなかでは、オザンファンは次のように述べることで、近代的な造形言語が特定の地域性や時代性に縛られるものではなく、多様な時代や地域にも見出すことのできる普遍的なものであると強調している。

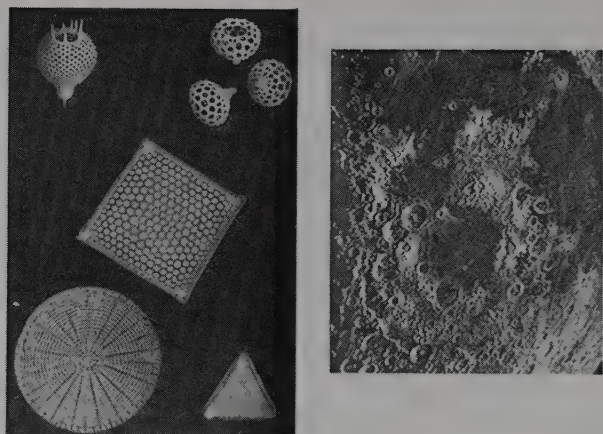


図 198 アメデ・オザンファン『芸術』(1928年)掲載の写真

近代芸術についての講演で、私は制作年代や流派、作者の名前も告げず混ぜ合わせ、スクリーンに次々にスーラやエジプト人、キュビスト、ギリシャ人、セザンヌ、黒人、ミケランジェロ、先史時代の原人たちの傑作を映し出したことが何度かある。何人かの専門家は特定することができたけれど、公衆の大半はそれらすべてを近代芸術だと勘違い

「非再現性」については、「きわめて古いシステム、なによりも古い装飾的美学を絵画において再評価したものにはかならない」のであり、新しい造形的試みであるとはみなされていない⁽⁹⁾。このようにして著者らは、キュビズムの正確な理論的解釈と正当な歴史的評価を再構築し、キュビズムの曖昧な理論を「浄化」しなければならないと主張する。それこそが、キュビズム絵画の成果を部分的に吸収しながらも、キュビズム理論の曖昧さに動揺させられることなく形態と色彩という絵画の基本要素に戻り、「ピュリスム」の芸術を完成させる道なのであった⁽¹⁰⁾。

このように、実践的にも理論的にも明確な提案がなされた「ピュリスム」（純粹主義）の目的は、現行のキュビズム理論に批判を加えながら、その理論を「浄化」し、より「純粹」にすることであった。では、この「浄化」とは具体的にどのような行為なのであろうか。スーザン・L・ボールは、オザンファンがキュビズムの「フランス性」を主張することで、キュビズムのイデオロギー的な偏り、とりわけドイツ文化との結びつきを「浄化」しようとしたのだと解釈する⁽¹¹⁾。ただし、この「浄化」の理論についてはさらなる検討が必要である。一九二五年に発表されたオザンファンとジャンヌレの著書『近代絵画』の「ピュリスム」の章で、彼らはピュリスムが「造形言語の浄化」による「普遍性の追求」であるとあらためて明記することになるのだが、かならずしもここでの「浄化」が、ボールが主張するような「フランス性」のみに還元されるものではないことに注意を促したい。

第一に確認しなければならないのは、キュビズムが多文化から造形言語をとりいれていることをオザンファンが高く評価している点である。例えば、前述した一九一六年の論考のなかでは、彼はキュビズムが「眼に見える題材^{マテリアル}の本質的な確かさを求めるアングル、セザンヌ、マティスの試み」を継続しながらも、「アッシリア人、ギリシャ人、中国人、そして無名だが目を見張るような『黒人』という、偉大な造形家たちの高貴な伝統によって、現在の芸術を生まれ変わらせようとする諸々の試みを緊密に結びつける」ものであると述べている⁽¹²⁾。オザンファンが否定したのはドイツ美術とキュビズムとの関係性であり、かならずしもキュビズムが連なるようなフランス近代美術の系譜から、すべての外国の影響を排除しようとしたわけではなかったのである。

かったと言えよう。

3 キュビズム以降の芸術における新たな「現実」

第2節で示したように、キュビズムの理論的な批判から出発しながら、新しい抽象絵画の動向を生み出した芸術動向として注目されるのは、ロシアの絶対主義とオランダのデ・ステイユである。これらの動向の設立に関わった芸術家たちは、キュビズムに影響を受けつつも自らの運動に別の名前を与え、「継続」と「切斷」に支えられた新たな歴史を語ることになる。ただし彼らの芸術批評においては、いまだ「抽象」という言葉の定義は一貫しておらず、むしろキュビズムの「概念の現実」に直接由来するような「絵画における現実」という概念のほうがひろく共有されていたと言つてよい。そこでこの節ではまず、マレーヴィチやモンドリアンらの執筆活動における「現実」の概念について論じること、キュビズムをどのように理論的に乗り越えようとしていたのかを考察する。また、キュビズムとは異なる過剰な「現実」の表出を求めたシュルレアリスムにおけるピカソの位置づけについてあらためて考察し、マレーヴィチやモンドリアンの提案した「新しい現実」としての抽象表現との違いについて論じる。

マレーヴィチの描く「新しい絵画的レアリズム」への発展史

科学史家ピーター・ギャリソンは、二〇一二―一三年にニューヨーク現代美術館で開催された展覧会『抽象の発見（一九一〇―一九二五年）』の図録に寄せた論考のなかで、「具体的な抽象」という用語を二〇世紀の抽象美術と同時代の科学的な言説とをつなぐ概念として提案している。⁽¹⁸⁾ ギャリソンはそこで、二〇世紀初頭の科学におけるひ

した。それは至極自然なことであり、またとても心強いことだった。傑作とはいつでも近代的なものなのだ。^(四)

グリーンやヴィルヘルヴァイアン、ボールが指摘するように、普遍的な傾向に近づく抽象的な描写法の「純化」が、オザンファンとジャンヌレの「秩序の呼び戻し」であつたとするならば、このような普遍言語が地域や時代を超えた多様な文化を内包するものとして定義されていたこともまた、その重要な特徴を成していると言える。この普遍言語に近づく芸術的手段をオザンファンとジャンヌレに与えたのが、キュビズムだったのだ。たしかに前述したように、彼らはキュビズムを古くからある裝飾芸術と結びつけた。だが一方では、こうした定義によつて、キュビズムは近代的な造形と歴史的過去や多様な文明で生み出された文化的想像力とを媒介する役割を与えられたのである。彼らにとつてキュビズムは、近代性の衣を纏ったギリシャ彫刻ではなく、またギリシャの衣を纏った鋼鉄の塔でもなかつた。むしろ喩えるならば、鋼鉄の塊の直線や流線型と古代彫刻の大理石、またときには非西洋の「部族芸術」を結びつけて考えることを可能にする思考実験としても機能し得たのだ。

様式も思想も技法も素材も変化する。しかし古代より変化することなく語ることができると考えられたのは^{フオールム}かたちであつた。このような形式主義的なピュリスムの理論のなかでこそ、キュビズムは伝統と近代性とに結びつけられた。こうして、キュビズムをいっそう普遍的に洗練させたピュリスムもまた、近代的産業ともプリミティヴ・アートとも結びつき得るものとして提唱された。このように、キュビズムをかたちの問題として「純化」することで展開したピュリスムの形態学は、さまざまな造形を成り立たせる構造への考察を促し、形式主義にもとづく彼らの制作原理の発展に寄与したと言える。^(四)

一九二一年一月のレフォール・モデルヌ画廊でのグループ展参加以来、二人はロザンベールの擁護する新しいキュビズムのグループの一員を成しているのだが、キュビズムの普遍的な本質を戦略的に売り物にしたこの画廊の方針が、キュビズムから出発して「普遍的言語」を追求しようとしたオザンファンの試みと一致しないはずがな

超越しようとするものでもあった。まず実践の面では、カンヴァスに黒や赤で単純な図形を描くマレーヴィチの試みは、キュビズムよりもさらにラディカルに抽象的な形式化を推し進めたものであった。その単純な形式のなかに彼が幼少期より親しんでいたキリスト教のアイコンからの影響を指摘する研究も存在する⁽¹⁰⁾。それはマレーヴィチがロシア民衆文化に向けた関心の一環として理解されると同時に、絶対的な「非対象」の絵画に彼がある種の「聖性」を見出していた証左でもあると考えられた⁽¹¹⁾。

もともと、彼の信じる神は、第一次世界大戦後のロートやグレーズの著述に認められるような抽象的次元における幾何学の世界の支配者ではなく、アイコンの板絵が持つような絵画の物質性へと芸術家を導く存在であった。事実、理論の上でもマレーヴィチは未来派とキュビズムと絶対主義の相違点を明確にしようとしている。前述した一九一五年の論考のなかでは、彼の提唱する絶対主義絵画以前には、あらゆる絵画が「自然の形態に服従」しており、「理性、感覚、論理、哲学、心理学、因果関係のさまざまな法則や生活の技術的な変化に依拠せず独自の言語を語る」⁽¹²⁾ものであったと批判する。とりわけキュビズムに関しては、直観や潜在意識に依拠していた点を批判する。というのも、直観や潜在意識では、「既成のオブジェのうちにある美しさを新たに見つけることしかできない」のであり、「理性と目的、そして意識は直観よりも優れている」からである⁽¹³⁾。またマレーヴィチは未来派の芸術において「絵画的な要素はここでは既成の対象の外側に別の装いを着せることにほかならない」とし、そこに「本質的なもの、すなわち絵画的な形式そのものを見つけることはないだろう」と述べる⁽¹⁴⁾。むしろ彼にとって重要であったのは、「絵画の塊そのものに関心を向け、絵画それ自体に固有の諸形態を、この塊のうちに求める」ことであつた⁽¹⁵⁾。

こうしてマレーヴィチは、キュビズムを特徴づける直観的に捉えられた「不協和音」⁽¹⁶⁾も、未来派における「諸形態のアカデミズム」⁽¹⁷⁾も放棄し、その「塊」ないしは「素材」⁽¹⁸⁾という物質的な次元を追求しようとする。彼の試みは、理性に導かれながら、自然の形象から切り離された絶対的で純粋な「かたち」へと、しかも物質としての固有

一つの大きな転換点について論じながら、幾何学の発展によって抽象的思考が具体的な物質性と決定的に離別したのではなく、むしろアインシュタインの相対性理論（電車と時計の具体的事例をもとに説明）やフロイトの精神分析理論（臨床経験や、日々の行動に認められる単純な動作、習慣の観察から構築）に認められるように、具体的なものの考察をとおして抽象的な理論が生み出されていたと主張する。ギャリソンが芸術の領野で同様の傾向を示す例として挙げるのが、絶対主義を提唱したロシア人画家カジミール・マレーヴィチである。

マレーヴィチの理論的な基盤は、戦前に展開されたキュビズムをめぐる言説と未来派宣言であった。マレーヴィチは、一九一五年の『〇・一〇』展に際し発表した論考「キュビズムから絶対主義まで——新しい絵画的レアリズム」のなかで、絶対主義を「何も意味しない自給自足の形態」であるような「新しい絵画的なレアリズム」と定義している。⁽¹⁰⁾「新しい絵画的レアリズム」という表現自体は、自然のなかで眼にすることのできる現実の事物とはかならずしも関係のない色や線で絵画を構成する姿勢を意味する点で、レジェが一九一三年に主張した「概念のレアリズム」の定義に倣うものである。またマレーヴィチは、戦前のキュビズム批評と同様、抽象的な表現を説明する際にラテン語由来のロシア語「抽象」(abstraktsiya)を用いることはきわめて稀であった。彼が抽象性を説明するために選択した表現は、むしろ「無対象」(bespredmiesnost)という用語であった。⁽¹¹⁾さらに、一九一九年十一月十五日の覚書のなかで、「諸芸術の労働者たちは、地上の理想郷の財産と同様に天上の理想郷の財産を捨て去らなければならない、また現実を隠す嘘としてそうした財産を表象することも辞めるべきだ」⁽¹²⁾と記しているように、彼は、自然の事物の模倣も神秘主義的な抽象主義も放棄した、「現実」の生の状態を追求しようとしたのだと言える。こうした主張は明らかに第一次世界大戦前のキュビズムや未来派の試みに着想を得たものであった。実際、同じ覚書のなかで、彼は、自身に先んじてその試みに身を投じたキュビズムと未来派における「構成と体系とを一九一〇年代の古典主義として定義しなければならない」と主張しているからである。⁽¹³⁾

ただし、マレーヴィチの提唱した絶対主義は、「古典主義」としてのキュビズムや未来派から学びつつもそれを

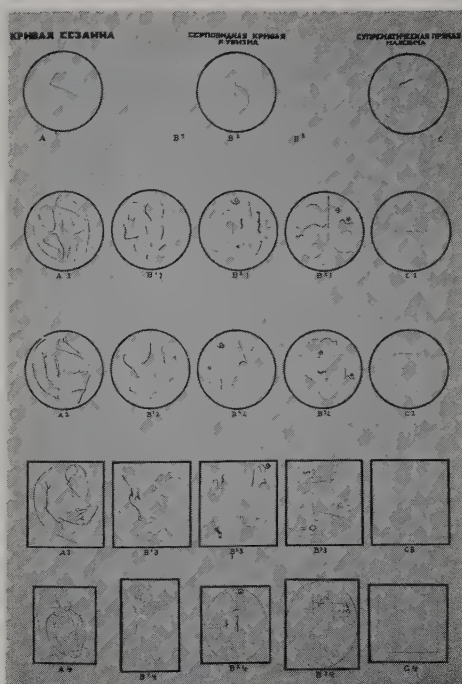


図 199 カジミール・マレーヴィチ『無対象の世界』(1927年)掲載のチャート

画的レアリスム」には、ギャリソンの言うところの「具体的な抽象」を見出すことも可能かもしれない。ただしギャリソンが実際に「具体的な抽象」の典型的な現れを認めたのは、マレーヴィチが試みた造形分析の方法においてである。彼は一九一八年よりモスクワの第一自由芸術工房で、続いて翌年からヴィテプスクの国立自由芸術工房で教鞭をとり、芸術教育に従事した。とりわけヴィテプスクで採用したカリキュラムで、マレーヴィチは芸術の歴史を図式的に示しつつ、セザンヌから絶対主義に至る作品分析法と、具体的な形象から抽象へとたどり着くための方法論とを考察する授業を展開した。こうした方法論に立脚したのが、一九二七年にパウハウス叢書より出版された『無対象の世界』である。ここでマレーヴィチは、ダイナミックな変異を繰り返す作品様式の分析法を新たに考案すべく、コッホの細菌学を参照した⁽¹⁹⁾。彼は抽象表現の発展史を描き出すために、あたかもシャレーに乗せられ顕

微鏡で映し出された細菌の輪郭のように、セザンヌやピカソの作品の細部の表現を丸く粹どられた円形のなかに抽出して図示した(図199)。彼はこの手法を次のように説明する。

この方法で行われる絵画の解明は、細菌学の研究に重ね合わせることができよう。その追加される(付加的)要素は、生体——バクテリアないしパチルス(例えば結核菌)——における一定の変化を招く。健康な生体の正常な状

の重みを持った絵画の塊へと限りなく近づくことで、キュビズムや未来派を含むあらゆる芸術を超越することにはかならなかつたのである。曰く「理性への道へと芸術を導こうとする芸術的な力の希求は、創造の零へと到達した。もつとも力強い個人の作品においてさえ、現実的な形態にはどこか醜いところがある。醜さは、もつとも力強い者の作品においてはほとんど消滅する瞬間にまで推し進められたが、零の枠のなかを出ることはなかつた。だが私は、形態の零のうちで変容し、そして〇ーを超えたのだ」。キュビズムに倣い「新しい絵画的レアリズム」を提案したマレーヴィチにとって、キュビズムの提案した「概念のレアリズム」よりさらにラディカルな地点に到達するために、「直観」の曖昧さを排除した理性の導きによって、自然から自律した「形態の零」を追求しつつ、それを乗り越える「絵画の塊」へと到達する必要があつたというのだ。

ところで、マレーヴィチがここで導入した〇と一―の概念は、詩人でありマレーヴィチの友人でもあつたアレクセイ・クルチョーヌイフの作品に影響を受けたものであり、自然から自律した恣意性を強調する効果を持つていた。後にロシア・フォルマリズムを理論的に基礎づけることになる若きロマン・ヤコブソンもまた、一九一四年にこの詩人に宛てた書簡のなかで、クルチョーヌイフの詩に登場する数字を、「きわめて具体的でありながらきわめて抽象的、恣意的でありながら不可避免的的確で、論理的でありながら不条理、限定的でありながら無限の、両刃の剣」と評している。クルチョーヌイフの詩自体は、もちろん未来派に由来するものであるが、文字やかたちの「恣意性」に注目したクルチョーヌイフとマレーヴィチの試みは、未来派のヴィジョンを超えて、やがて詩と造形芸術の二つの分野における形式主義の新たな道を切り拓くことになる。とりわけ絵画的な要素から成る構図ではなく重さを持った塊の構成を目指したマレーヴィチによる「新しい絵画的レアリズム」の提案は、一九二〇年にアントワーヌ・ペヴスナーとナウム・ガボにより表明される「レアリズム宣言」に直接的な影響を与え、さらにはその直後に生まれるロシア構成主義の土壌を形成したのであつた。

絵画そのものの物質的な側面をつきつめることで現実の形態よりも完成された地点を求めるマレーヴィチの「絵

ちで細菌学の方法論を適用するものであった。彼が『無対象の世界』のために一九二六年に記した文章によれば、「芸術とは複製する術ではなく、新しい現象を創出するものである」ために、「病的なものは一切なく、また異常なものもない。むしろ、すべてが反復に墮すならば、その方が異常なこと」⁽¹⁸⁾なのである。このために、革新的な少数派の芸術様式がたとえ規範を外れた病的なものともみなされようと、これらの少数派の芸術様式は未来の規範にもなり得る。

マレーヴィチは、こうした分析をとおしてキュビズムを歴史のなかに編成しただけでなく、新しい様式が個人への「感染」をとおして徐々に新たな文化的規範となる一般的な過程を実証的に示し、その発展の歴史の最先端に絶対主義を位置づけようとしたのである。したがってマレーヴィチのチャート(図99)は、さまざまな描出法を相対化するためのものというよりも、むしろ絶対主義がもつとも進化した現代の芸術形式であるという彼自身の歴史観の実証性と理論的な正当性を示す視覚装置としても機能していたと言える。

デ・ステイユと抽象的具象への道

モンドリアンとデオ・ファン・ドゥースブルフを中心に結成されたデ・ステイユもまた、マレーヴィチと同様に、キュビズムから多大な影響を受けつつ抽象表現を推し進めることで、新しい規範の創造を目指した動向であった。

オランダ人の画家であり建築家であったドゥースブルフが雑誌『デ・ステイユ』を創刊するのは一九一七年の夏である。それは、一方ではまだヨーロッパが第一次世界大戦の混乱の最中にあつた時期であり、他方ではオザンファンがジャンヌレに現行のキュビズムへの攻撃を呼びかけ「ピュリスム」発足の契機をつくつた時期に相当する。秩序と無秩序、破壊と創造が入り乱れるこの時、ドゥースブルフはオランダ人の画家モンドリアンと共通の造形言語を模索した。赤、黄、青の三原色と、黒、灰色、白の無彩色を組み合わせ、水平と垂直の線の最小限の組み

態が、ある一定の線の関係で表されるならば、付加された要素の影響で生じた状態の諸変化は、ある線の秩序の一定の転移によって表されるだろう。

厳密に構築されたキュビズムの構成も、絶対主義の新しい付加的要素の影響のもと、固有の線の秩序と同じような転位を経験する。まず構成の再構築が始まり、それが新しい絶対主義の規範へと導くのである。

このような性格の現象すべてを検討することは美術学校における効果的な教育方法の理解にとってきわめて重大な意味がある。ちょうど細菌学の領域における研究が新しい有効な治療法を求める医師にとってすこぶる重要であるように⁽¹⁾。

マレーヴィチは続いて、未来派やキュビズムが「病理学的な障害に起因する」とする一般的な見解に異議を示し、キュビズムのなかに「ひとつの強固に構築された構造を目指す、まさに健全な思考」を認めている⁽¹⁾。マレーヴィチにとって、キュビズムは芸術家を病に陥れる病原ではないものの、一種のバクテリアのようなものではあり、「セザンヌ的な文化」に「感染」した生徒たちの成長を助けることもあれば、生徒がキュビズムの「服用」に適応できない場合にはそこから「セザンヌへ、セザンヌからモネ、ルノワール、ついにはコローに至ることがあり得る⁽²⁾」とする。このようにマレーヴィチの歴史モデルは、様式という細菌への「感染」と、感染者である芸術家の「成長過程」から説明される。「細菌」を生み出すのは「ものの本質を掴み、不朽にして絶対的な価値を生み出した」画家である「ジョット、ルーベンス、レンブラント、ミレー、セザンヌ、ブラック、ピカソ」らだ⁽³⁾。マレーヴィチが学生の教育をとおして試みていたのは、教師の形態学的な形式分析にもとづく歴史のダイアグラムをもとに抽象芸術の特徴を学んだ学生たちが、自らのうちでそれを咀嚼し培養して独自の表現へと至るよう仕向けることだったのである⁽⁴⁾。

ただしそれは「健全」の定義をかならずしも明確にせず、むしろ既存の「健全」の概念を転位させるようなかた

限定されることなく完全に恣意的に幾何学を用いる、その演繹的方法論であつたと言えるだろう。

分析的キュビズムの経験的な幾何学化と、象徴主義的な神秘主義が培つた演繹的な図式との結びつきは、こうして、一方ではキュビズムの新たな歴史を更新し、他方では新たな「現実」の定義を提示することになる。それは「抽象―現実造形」ないしは「〔抽象―現実〕絵画」と彼が呼ぶものだ。彼によれば、原色は「個別性、個別的感情から自由」なのであり、「自然的なものを描かず」、絵画という現実において原色のみを「再現する」⁽⁴⁶⁾。こうして「新造形主義」の言説において、「現実」は「自然」から完全に解き放たれたのである。カンヴァス上に、いまだかつてないほど純粹に絵画的な「抽象」の觀念が投影されたのだ。抽象表現はモンドリアン以前にも存在した。だが彼は「抽象絵画」という觀念を誕生させようとしたのである。

だが一方で、モンドリアンによれば、現代においてはかならずしも「具体的現実」を排除しなければ「抽象―現実」にたどり着けないわけではない。なぜなら「私たちの時代」の現実そのものが、「真に抽象現実的」だからである。

「……」現代生活はもはや自然的ではなく抽象―現実的である。実際、現代生活が抽象―現実を表明しているのである。

すべての現代生活は抽象―現実生活の刻印を帯びる。その外に向けられた表明の全体が抽象精神を造形的に表現する。

真の現代文化のなかにいる人間は、具体的な現実のなかに生きているが、彼の心はこの現実を抽象へと変質させ、そして彼の現実の生活を抽象的なものへと拡張する。そのことによつて彼はあらためてこの抽象を具体化する。⁽⁴⁷⁾

したがって彼によれば、現代生活を支える思想こそが、日常生活に幾何学をもたらし、現実における抽象化を加

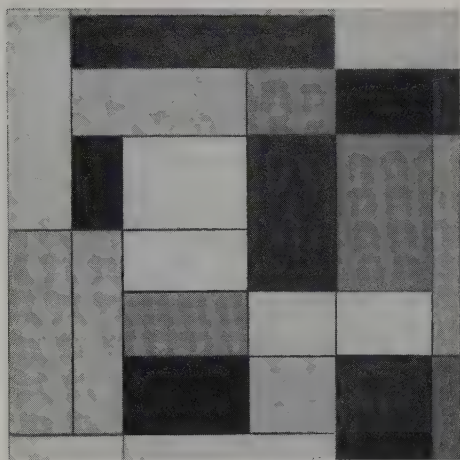


図 200 ピエト・モンドリアン《No. VI / コンポジション No. II》1920年 ロンドン、テート・ギャラリー

合わせにより絵画作品を構成する「新造形主義」の誕生である（図200）。

抽象表現に至る彼らの道筋のなかで、キュビズムが重要な位置づけを担っていたことは多くの研究で指摘されている通りだ。⁽¹⁷⁾とりわけモンドリアンに関して言えば、ポスト印象派から分析的キュビズムへと、キュビズムの歴史を正確にたどり、戦争の混乱のなかで「秩序」を探し求めるなかで分析的キュビズムから「新造形主義」絵画へと自らの様式を展開させた点で、マレーヴィチと同様の軌跡をたどった芸術家だったと言える。

ところで、モンドリアンは抽象絵画を誕生させた立役者のひとりであるだけでなく、絵画における「抽象」の定義を決定的にした最初の人物でもあった。あいも変わらず神の世界の幾何学や象徴性、形而上学的な思弁と切り離されずに用いられる傾向にあったこの言葉を、モンドリアンは純粹な絵画の造形言語に限定して用いた。曰く「新造形は、特定の事物、すなわち自然の形態と色彩によつては覆い隠され得ない。そうではなく、形態と色彩の抽象によつて、つまり直線と明確な原色によつて表現されなければならない」。

もちろんピエール・アルノーが指摘するように、モンドリアンによる抽象絵画という「普遍言語」の発見は、分析的キュビズムのみならずアンペール・ド・シュペルヴィルの『芸術における絶対的な記号についての試論』（一八二七年）において主張されているような抽象形態の象徴性の神秘思想と密接に結びついていることも忘れてはならない。⁽¹⁸⁾だがモンドリアンがそこから抽出したのは、神秘主義的な記号の読解というよりも、むしろ自然の対象に

我々の時代の意識がより偉大な成熟を遂げたいま、外面的なものと内面的なものとのより均衡のとれた文化の時代が始まりつつある。長い年月のあいだ、交互に両者に注意が向けられた。外面的なものは純粹に写實的な絵画において表現され、内面的なものは理想主義的な絵画およびロマン主義において表現された。人間がつねに外面的文化に閉じ籠つてきたとすれば、進歩ははるかに長くかかっただろう、しかし一方、もし逆の場合が起きたとすれば、普遍的なものは決して最終的に実現されることはなかっただろう。

ひとは内面的なもののみを培うことはできない。これを試みるものは誰でも、その不毛さを発見する——我々のいわゆる宗教生活と社会生活の多くにおいて我々が経験するように。眞の社会生活は第一に外面的文化を必要とするが、内面的文化もまた含んでいる。このことが意味しているのは、外面的なものが弛まず、培われるプロセスのうちにあらねばならないということ、すなわち人生は物質的なもののためではなくその発展の手段として、外面的なものに傾くということなのである。かくして眞の社会主義は内面的文化と外面的文化のあいだの均衡を意味する。⁽¹⁴⁾

モンドリアンが「社会主義」という名前を与えたこのユートピアの普遍的ヴィジョンは、しかしながら、決して現在の観点から見れば普遍的なものではないことも記しておきたい。というのも彼は、外面性(再現性)を女性性、内面性(抽象性)を男性性と定義することで、独自のジエンダー・イデオロギーを培っていたからである。

女性的外面性は我々の精神における男性を活気づけることができる。しかしこの精神において男性が純化されると、男性は外面的女性を純化された女性として表現するようになる。男性的要素は女性的外面性(事物の自然な外觀)において明確には表現されないために、女性的外面性を造形のうちで無力にし、より深い女性的性格とより明確な男性的性格の造形におき換えねばならないのである。

女性的要素が支配する限り、男性はまだ明確にはならない。男性的要素が不確定でありさえすれば、女性は支

速する。芸術家が描く都市生活は、もはやかつての自然の様相を呈しはしない。それは限りなく抽象絵画に近づいていく。モンドリアンが一九四二年に描いた《ブロードウェイ・ブギ・ウギ》（ニューヨーク近代美術館）はその典型である。そこでは、大都市ニューヨークの基盤の目の構造と道路を走る車、信号機の点滅にジャズのリズムが重ねられている。近代都市という現実の「抽象性」そのものが表現されているのである。

そこに根付くのは、現代の都市生活を頂点とする進歩史観だ。モンドリアンは次のように語る。

社会的・文化的生活はそれらのもっとも完璧な外的表現を大都市のうちに見出す。〈抽象―現実〉絵画は大都市の完全に現実的な文化生活の影響下に進化したのであり、必然的に、未成熟な生活はこの芸術を誕生させることができなかったのである。⁽¹⁶⁾

「新造形主義」の正当化のためにモンドリアンが採用したのはキュビズムの芸術家たちが謳いあげた物語であった。印象派と新印象派により自然の模倣からの解放が推し進められた後、「キュビズムは形態を破壊し、部分を省略し、別の線と形態を差し込む。それは対象のうちに直接には見えないところに直線を導入させる⁽¹⁷⁾」。こうしてモンドリアンはキュビズムを新造形主義の先駆者として認める。ピュリスムの理論と同様、新造形主義の理論においても、キュビズムを美術の歴史のなかで語ることが、キュビズムを土台としながらそれを乗り越える「進化」のプロセスを示すために必要とされたのだ。こうしたなかでこそ今日まで息づくような「抽象絵画」の観念が生まれたのである。この意味でモンドリアンにおける「抽象絵画」のアイディアは、造形様式および理論的言説の二重の次元において、「キュビズム」の物語から、より正確には「キュビズム」の生と死の物語から生まれたものだといふことができる。

こうした思想からモンドリアンがたどり着くのは「普遍言語」が内面的なものとの外面的なものとの弁証法によって実現する現代のユートピアだ。

るのだ」と主張する⁽⁴⁶⁾。ドゥーヌブルフがこうした主張によって説明しようとしているのは、決まり切った時間の流れのなかでしか展開しない芸術ではなく、むしろ時代を遡り、時間の流れを超えるような、過去と未来をつなぐダイナミックな芸術なのである。こうしたなかで彼が問題にするのは、彼の時代の美術史において起源や開花や退廃が問題とされる際に、基準がつねに古典古代やルネサンスにおかれていることである。こうした基準では彼の時代の芸術を評価することはできない。その代わりにドゥーヌブルフは、自然から調和を生み出す「古典」の芸術、自然の形態から不調和を生み出す「バロック」の芸術、「抽象的な形態と色彩」から調和を生み出す「モダン」の芸術の区分を提唱する⁽⁴⁷⁾。それは時間軸にしたがって移行する様式史を意味するものではない。むしろ「文明の内的および外的歴史全体に影響を与え、いまだに影響を与えているような、人間精神においてはつきりと明確になる創造の三つの時期区別」⁽⁴⁸⁾なのである。したがって、例えば現代において「古典」や「バロック」の特質を持つ作品が制作されたならば、それらは古典的芸術なのでありバロック的芸術なのである。そのうえで彼は、「モダン」の芸術と「古典」の芸術の違いが、調和に至る方法論にあると指摘する。彼によれば、古代ギリシャでは必ず自然界の現象から出発して調和に至る、すなわち「自然なやりかたで芸術を生み出した」のに対し、「モダン」な芸術は「芸術的なやりかたで自然を新たに生み出した」⁽⁴⁹⁾。また彼は、宗教的な観念により「内部と外部の生命」の調和に至ろうと試みた中世美術と「モダン」な芸術との違いも示唆している⁽⁵⁰⁾。というのも、「モダン」な芸術はかならずしも神に仕えるものではなく、むしろ無関心な「芸術のための芸術」でなければならぬからである。

ドゥーヌブルフの描くこうした歴史観もまた、キュビズムをめぐる言説のなかで培われた抽象美術の発展史観を同時代のひとびとと共有していた。当時語られていた多くのキュビズムの物語と同様に、またモンドリアンと同様に、ドゥーヌブルフが「古典」から「モダン」へと移行する歴史のなかでもっとも重要な位置づけを与えたのは、フランスのレアリスムと印象派であった。「芸術のための芸術」の始まりを告げたのは、クールベとマネであるとドゥーヌブルフは主張する⁽⁵¹⁾。印象派の絵画に関しては、一方ではそれが自然から発して色彩と形態の調和を追求し

配^いで、^いる。絵画においても同様に、女性的要素による支配が撤廃されたのは我々の精神性における男性的要素がより明確になったときであった。ついで芸術はその表現を変えた。再^あ現^い前は消え去り、造形^いそれ自体は女性^い、男性的^いの均衡に向かつて徐々に成長したのである^⑬。

男性性と女性性のこの和解を、モンドリアンは普遍化への発展的展開とみなす。しかしこの和解は女性性（自然の再^あ現^い）がより「純粹」なものとなり男性性（抽象）に服従させられる受動的形態になってはじめて可能となる。それは興味深いことに、本書第2章で論じたピカソのプロト・キュビスム誕生の軌跡を想起させるものである。ピカソの描く女性性は、もはや外面的な「女性性」を提示しはしない。ピカソは筋肉質な新しい女性美をまず提案することで身体の「造形性」という現実^いに光をあて、次いで抽象的な身体^いのイメージを生み出したのだ。このアスレティックな女性像からアナリティックな女性像への移行の根底には、一方には従来の女性性の否定があり、他方には新たな現実としての女性性の創造がある。後者のプロト・キュビスム期の女性像は、幾何学的でより純粹な造形性^いを特徴とするが、しかしながら男性であるピカソに描写^{オウジエ}される対象でもある。ピカソがそうした女性像を賞賛することで新しい時代の女性像を賛美したとする本書の仮説が可能である一方で、男性的に女性を描くことから出発する一連のプロセスを「女性性」の男性的原理への服従として捉えることもまた同様^いに可能である。モンドリアンの普遍理論の根底にジェンダー・イデオロギーがあるとすれば、ピカソがキュビスム期に提案した新たな女性像にもまた、「女性性」を「男性性」にしたがわせるようなイデオロギーを見出すことができるのかもしれない。

現代美術を「退廃」とみなす一般的意見に対してモンドリアンが提示した異議を、オランダ人の芸術家ドゥースブルフもまた共有していた。ドゥースブルフは、一九二一年にロザンベールの尽力を得て出版した著書『古典・バロック・モダン』のなかで、「（起源）」、「（開花）」、「（退廃）」というお定まりの諸段階のなかに人間の想像力の展開を制限してしまう従来の美術の歴史を批判し、「芸術の展開においては、到達すべき点^{オリジン}は、同時に始まりの点でもあ

具体的で非抽象的な絵画だ、というのも一本の線、ひとつの色彩、ひとつの平面ほど具体的で現実的なものはないからである。⁽¹⁸⁾

モンドリアンにおいて架け渡された「抽象」と「現実」をつなぐ理論的な橋は、こうして、ドゥーヌブルフによってあらためて切り離されたのである。

これに対しモンドリアンは、『セクション・ドール』展に参加したかつてのキュビズム周辺の芸術家たち（ドローネー夫妻、クプカ、エチエンヌ・ペオティ）、現行のキュビズムの芸術家たち（グレーズ）、バウハウスの教師たち（カンディンスキーやモホイ＝ナジら）、そして新たな若手の芸術家たち（オーギュスト・エルバンら）とともに、一九三二年から『アブストラクシオン・クレアシオン』誌を立ちあげることになる。同誌第一号の宣言によれば、この運動は次のような意図で名づけられた。

アブストラクシオン
抽 象、というのもある芸術家たちは自然の諸形態の段階的な抽象化によって非具象の概念にたどり着いたからである。⁽¹⁹⁾

創造、というののも別の芸術家たちは、純粹に幾何学的な秩序の概念によって、あるいは円、平面、棒、線などといった抽象的なものと通常呼ばれる要素のみを使用することによって、非具象芸術に直接たどり着いたからである。⁽²⁰⁾

ここで、前者のアブストラクシオンがキュビズムだとすれば、後者のクレアシオンはモンドリアンの新造形主義だということになる。この宣言は、キュビズムの芸術とモンドリアンの造形言語にもとづく抽象絵画との連続性と差異とをあらためて確かめるものなのだ。一九三六年の廃刊まで、この雑誌はグループのメンバーである芸術家たち自身による制作理論の解説を、作品の複製とともに紹介し、今日までその有効性を発揮するような「抽象絵画」の定義とその歴史観を決定づけたのであった。

ている点で、「古典的芸術」の位置づけを与えられているものの、他方ではその「色のひろがり」こそが芸術家たちに「絵画芸術の方法」についての啓示を与えたのだと説明する⁽¹³⁾。

ただしドゥーヌブルフは、自らが構築したこの絵画史において、キュビズムについては触れていない。モンドリアンは、キュビズムという父親の死を告げるべく自らの作品を展開させたが、ドゥーヌブルフはキュビズムという父親の名を伏せながら、その実験を別の器具を用いて密かに繰り返そうとしていたのだった。

この違いはモンドリアンとドゥーヌブルフの作風の差異に関係するものであると考えられる。イヴ・アララン・ボアは、二人の違いを次のように端的に説明する。まずモンドリアンは、分析的キュビズムの格子模様に着想を得ながらも、徐々にそうした格子を放棄した。こうして矩形を構築しただけの、図と地のあいだのヒエラルキーを排除した二次元的な構図によって、「自然」から切り離された絵画的な現実が考案された。これに対し、ドゥーヌブルフは格子状の構図をつねに自らの作風の基本とし続けた。しかも彼は、自然の対象を格子状に分解することで抽象絵画に潜む具象的イメージを明らかにしようとする試みを、一九一七年から一九九年にかけて行っている。またドゥーヌブルフは格子を斜めに描くことで、カンヴァスに動きの表現をとり入れたのだが、この行為はモンドリアンの制作方針に反するものであった⁽¹⁴⁾。そうした制作上のわずかな齟齬は、モンドリアンがデ・ステイユのグループを去る原因のひとつをなした。彼らの「普遍言語」は、その小さなグループのなかですら、もはや普遍的な定義を失っていたのである。

モンドリアンがデ・ステイユのグループを一九二五年に去った後も、ドゥーヌブルフが一九三一年に没するまで、『デ・ステイユ』誌の刊行は続けられた。没する一年前、ドゥーヌブルフは新しい雑誌『アール・コンクレ』（具象芸術）をフランス語で刊行する。ここで具体が意味しているものとは、具象とは対照的に、モンドリアンが言うところの「抽象的現実」を意味するものである。ただしドゥーヌブルフは「アール・コンクレ宣言」のなかで「抽象」という言葉を次のように排除する。

得ることは難しい」からである。

一九一七年、ジャック・ドゥーセの司書を務めていたブルトンが、同僚のルイ・アラゴンとともにドゥーセに『アヴィニヨンの娘たち』を購入するよう勧めたエピソードはよく知られているところである。彼にとつてピカソはつねに新たな挑戦を行う英雄的存在だったのであり、ピカソのキュビスム作品はそのもっとも大胆な冒険の生み出した産物であった。そしてピカソのキュビスム作品がブルトンにとつてかくも重要な位置づけを与えられていたのは、逆説的にもピカソがキュビスムの形式をいとも簡単に放棄したことに無関係ではない。一九六一年の論考「パブロ・ピカソ——八〇カラットの……だが翳りが」のなかで、ブルトンは次のように述べている。

ピカソに対するシュルレアリスムの態度は、芸術面に関して言えば、つねに大きな敬意を払うという態度であつたし、多くの場合、彼の新たな提示や発見は、私たちに対する彼の魅力をさらにかきたてたものだった。私たちはいわゆる「キュビスム」の画家たちになりたいして関心を持たなかつたが、この一群の画家たちのなかで彼だけが例外だったのは、彼が抒情性リリスムを持っており、そのおかげでごく早い時期から彼自身やその仲間たちがその頃自らに課していた簡素な素材を好きなように扱うことができたからだ。その秘密は次の点にある。すなわち、ひとたび新しい表現様式の原理が確立されるやいなや、彼はただひとりその原理を乗り越えて進むのである。というのも、彼の体質は、それらの原理を今後彼が会おうであろう情熱的で激しい衝動から防護するなどということを拒むからである。唯一この資格において、詩人たちは過去においてもまた今後、彼を高く評価し続けているのである。彼にあつては、いわゆる「分析的」キュビスムの厳格な骨組みは、あつという間に嵐に揺さぶられ、霊に憑かれてしまつたように見える。私には彼の仕事のうちもっとも魅惑的に思えるこの時期は、今なおその蠱惑の力に衰えを見せていない。物象のかたちは、どこかに陳腐なものがある限り、単にそれを一新させるためだけでも、徹底的にひっくり返され、革新されている。まさに超人的なしわざである。⁽¹⁶⁾

キュビズムとシュルレアリスム

キュビズムと距離をおきつつもピカソのキュビズム作品との対話を続けた運動として、最後にシュルレアリスムに注目したい。アンドレ・ブルトン⁽¹⁵⁾はキュビズムの歴史や理論に批判を向け続けながらも、ピカソがシュルレアリスム運動において果たした役割の重要性に言及している。ただしセヴェリーニやオザンファン、マレーヴィチ、モンドリアンとは反対に、ブルトンがピカソを賞賛するのは、彼がキュビズムをとおして「秩序」への道のりを方向づけたからではない。むしろブルトンは、ピカソのキュビズム作品が、目的も秩序も持たないまま創造の営みに邁進する芸術家の苦悩を生き生きと宿していた点を高く評価している。一九二八年の論考「シュルレアリスムと絵画」で、ブルトンは「彼『ピカソ』のすばらしい忍耐強さがじゅうぶんに貴重な保証になっているからこそ、私たちはほかのどんな権威にも頼らずに済んでいる」と述べている。彼にとつて重要なのは、ピカソがキュビズム作品にとりかかっていた時のように、真に革新的なやりかたで「探求が続けられること」であつた。例えば分析的キュビズムの様式で描かれたピカソの《クラリネットを持つ男》(口絵11)は、「私たちが前進を続けている」ということ、精神がある未来の大陸について私たちに執拗に語りかけているということ、誰もがひとりのいよいよ美しい不思議の国のアリスにつきしたがってゆけるということの、明白な証拠⁽¹⁶⁾であり続けているとブルトンは述べる。

したがってブルトンは、キュビズムを理論的に洗練させることや歴史的な考察のなかに位置づけることではなく、キュビズムの作品との直接的対話をとおしてシュルレアリスムの行動方針に示唆を得ることを望んでいたのだと言える。ブルトンは、ブラックとピカソに「キュビスト」のレッテルを貼ることを拒み、ピカソがシュルレアリスムの「仲間のひとりであることを公然と主張する」⁽¹⁶⁾。ブルトンがピカソと共有するものとして主張するのは、革命に伴う不安と、それを耐え忍ぶ強さだったのであり、それは造形の「純粹性」や「普遍言語」で説明されるものではない。というのも、「あらゆる価値を全面的に修正しようとかちようど企てているときには、しかも、その修正を早めるような価値のみを先見の明にしたがい認めざるを得ないときには、造形的価値の厳密かつ客観的な尺度を

れに対しピカソのキュビズムは「生物学的で力学的な現象」であり、「最初の偉大なる想像的食人」として表現される。ダリはそれが「現代の数学的物理学の実験的な野望すら乗り越える」ものであるとして高く評価するのである。⁽¹⁴⁾ 同じ文章のなかでダリは「食人」について『知的人種』をむさぼり食らうこと」と説明している。⁽¹⁵⁾ つまりカント主義に立脚するかつてのピュトー・グループのキュビストたちが成し得なかった実験的試みを、既存の知性の枠組みでは捉えられないピカソのキュビズムが成し得ており、このことによってそれまでの人間のかたちと空間の概念を完全に書き変えることができたのだと、ダリは捉えているのである。実際、ダリによって「食人」に喩えられたピカソのキュビズムは、過去の形象だけでなくキュビズムによって生み出した自らの想像的なヴィジョンもまた貪り食い、分析的キュビズムから総合的キュビズム、「超古典主義」へとその姿を絶え間なく変容させていた。この貪欲な吸収と新たな受肉のプロセスこそが、ブルトンやダリをはじめとしたシュルレアリストたちを魅了したのである。

ピカソとシュルレアリスムの関係は、その後展覧会をとおしてたびたび表明されることになる。一九三三年にピエール・コル画廊で開催された『シュルレアリスム展』と、一九三六年にシャルル・ラットン画廊で開催された『シュルレアリスムのオブジェ展』、一九三八年の『国際シュルレアリスム展』には、ピカソの作品が展示されている。また一九三六年六月から七月にかけてロンドンのニュー・バーリントン・ギャラリーで開催された『ロンドン国際シュルレアリスム展』は、ブルトンやダリ、エリユアルも参加した点でパリのシュルレアリストたち公認の企画であったのだが、そこでもピカソのキュビズム期とシュルレアリスム期の作品が展示された。⁽¹⁶⁾ そのうちの一作品である一九三六年の油彩画《アトリエ》は、ハーバート・リードの監修のもと開催された一九三八年の『レアリスムとシュルレアリスム展』でも、一九三七年の《泣く女》(ロンドン、テート・ギャラリー)とともにあらためて展示された。『レアリスムとシュルレアリスム展』のカタログに掲載されたリードの説明によれば、この展覧会は「特定の流派」を示すためではなく、レアリスムとシュルレアリスムの「二つのタイプを分ける正確な境界線

このように、ピカソをほかのキュビズムの芸術家と区別しながら理性や客観性、秩序から成る芸術と切り離そうとするブルトンの観点が、グレーズやロートらにより秩序や公理、普遍性と結びつけられた当時のキュビズムの動向に反抗するものであったことは言うまでもない。またそれは、キュビズムの理論を数学的に厳密なものにしようとするセヴェリーニや、それを純化しようとするオザンファン⁽¹⁸⁾の試み、理性によつてキュビズムの試みを絶対的なものにするマレーヴィチの絶対主義、そして抽象絵画への道のりの過渡期にあるものとして捉えるモンドリアンの著述とも、正反対のものであったと言える。

実際、これまで論じてきたように、ピカソのキュビズムは純粋性を追求するものでも、理性のみに依拠してひとつの「秩序」を目指すものでもなかった。プロト・キュビズムから一貫していたのは、方法を見つければ次にはそれから別の段階へと移行する絶え間ないイメージの変容のプロセスであり、そこには異なる現実のイメージ、異なる現実の素材が雑多に混ざり合った、「秩序」や「純粋性」とはほど遠い創造性が認められるのである。ブルトンを惹きつけたのは、ピカソのこうした側面なのであり、またその発端としてのピカソとブラックによるキュビズムの実験なのであった。

本書第6章で論じたように、こうしたピカソのキュビズム的な実践自体は、実のところブルトンが主張するシュルレアリスムの価値体系とは異なるものであり、ブルトンもそのことを認識していた。だが彼にとつてキュビズムの作品は、当時の多くのキュビズム理論とは無関係に、^{シュルレアリスム}超現実を手探りで模索するための行動方針をシュルレアリスムに与えてくれるものにほかならなかったのである。

シュルレアリスムの芸術家サルバドール・ダリもまた、一九三五年の論考「非合理の征服」のなかで、ピカソのキュビズムをグレーズやメツァンジェラ『セクシオン・ドール』展を主催した芸術家たちのキュビズムと対置する⁽¹⁹⁾。ダリにとつて、後者は「粘着質の遅れてきたカント主義者」なのであり、彼らが生み出した「抽象芸術、アブストラクション・クレアシオン、非具象芸術などと呼ばれるモデルの陽気な推進」は椰掄の対象とされている。こ

傾向である幻想的な主題を扱いたいと考えていた。それは「踏み固められた過去から私たちを飛び立たせる展覧会」の構想であつた。^(註) そこでもやはり、ピカソのカラーージュや分析的キュビズムの作品が、彼の最新のシュルレアリスム的な素描とならんで展示された。それも、キュビズムの芸術家のなかでピカソの作品だけが唯一出品されたのだつた。

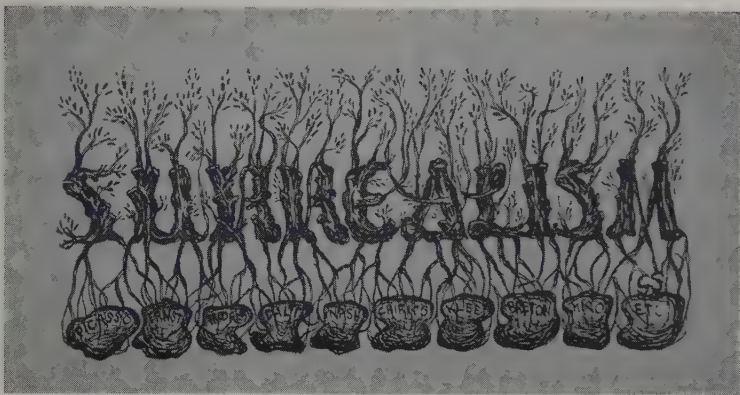


図 201 『シュルレアリスム展』案内状、ケンブリッジ大学芸術協会主催 ゴードン・フレイザース・ギャラリー、1937 年

探すことが困難」な状況にあつて、「未知のものを発見し描写する」現代芸術家たちを紹介する意図のもと企画されたものであつた。⁽¹⁷⁾さらに一九三七年にゴードン・フレイザース・ギャラリーで主催されたケンブリッジ大学芸術協会主催の『シュルレアリスム展』では、ピカソの一九三〇年代の作品が二点展示されたほか、その表紙には、シュルレアリスムという名の植物が育った土壌のなかに、エルンストやヘンリ・ムーア、ダリ、ポール・ナツシユ、デ・キリコ、パウル・クレー、ブルトン、ミロの名前に先駆け、ピカソの名前が書き込まれていた(図 201 一番左の S の字の下部)。キュビズムは歴史のなかで過去のものになろうとも、ピカソのキュビズム期の作品は決して過去のものとはならず、変わらぬ衝撃をひとびとに与え続けるのだということが、こうした度重なるシュルレアリスム展のなかで主張されることになるのである。

キュビズムの動向には限定されず、シュルレアリスムにも通じる芸術的な実践としてピカソの作品を捉える傾向は、シュルレアリスム内部の詩人や芸術家に限られていたわけではない。ニューヨーク近代美術館では、一九三六年の十一月から翌年初頭まで『幻想芸術——ダダとシュルレアリスム』展が開催された。同美術館所蔵のラッセル・アートに宛てた一九三六年八月八日の書簡によれば、アルフレッド・H・バー・Jr は『キュビズムと抽象芸術』展においてキュビズムから発して純粹なデザインへと至る展開を見せようとしていたが、次回の展覧会ではその反対の

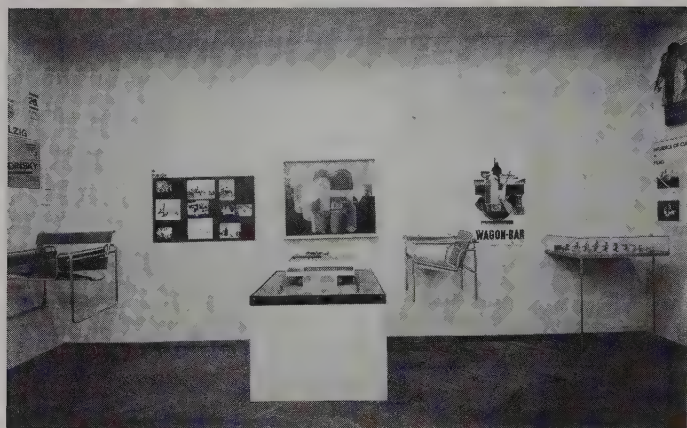


図 202 『キュビズムと抽象芸術』展(1936年) 展示風景 ニューヨーク近代美術館

形式主義的な制作原理の確立以降、そして一九三六年のバーの形式主義的な分析方法以前に、フランス独自の「私たち」の歴史の著述方法を提唱した画期的な著書も存在する。この著書のなかでフォシヨンは、「自らを意味する」ような自律した体系を持つ「かたち」が、人間の文化のなかで独自の変容のダイナミズムにしたがって展開することを主張した^①。こうしたフォシヨンの観点は、一九三〇年代の美術

史における様式論とは一線を画すものであった。「民族的 forms 感情」^② ないしは「国民的形式感情」にしたがい芸術の様式史が展開するとしたハインリヒ・ヴェルフリンの見解や、造形のなかに「国家・時代・階級・宗教的もしくは哲学的信条などからなる基礎的態度を表す根本的原理」^③を見出そうとするエルヴィン・パノフスキーの図像解釈学のように、大戦間期の美術史においてはとりわけ、様式の発展は国家や社会、民族の枠組みにしたがうものであると考えられる傾向があった^④。また芸術の諸様式は、そうした国家や社会、民族の枠組みのなかで、対象を示す特定の意味を運ぶ形式にほかならなかった。フォシヨンもまた、かたちが特定の国家や社会において任意の記号として機能する作用を否定しはしない。しかしフォシヨンがたどるかたちの生命は、社会や政治とは別の秩序、別のシステムを持ちながら展開する。フォシヨンによれば、かたちのなかの「秩序」や、それがしたがう「様式の原理」は、かならずしも思想や宗教、制度の従順な僕ではない。またそれは、あるひとつの様式が生まれてから死に至る生物学的な歴史モデルにもしたがわなかった。それ

第8章 キュビズムの形態学

——近代のユートピアと前衛芸術

前章で議論の対象とした言説は、キュビズムの理論的・歴史的位置づけを確かなものにし、大戦間期の美術史の言説に多大な影響を与えた。なかでもそれは美術史における形式主義の土壌を豊かなものにした。アルフレッド・H・バー・Jrが一九三六年にニューヨーク近代美術館で開催した『キュビズムと抽象美術』展はその最たる例である。そこでバーは、キュビズムの作品とともにバウハウスのポスターや家具のデザインを展示することで、純粹化されながら近代の生活の隅々に行き渡るキュビズムの系譜を視覚的に示そうとした(図202)。それは、ドイツ的芸術やフランス的芸術といった特定の民族性を体现するものとしてではなく、自律した運動をとおして繰り広げられるものとして芸術を捉える展示であった。また特定の様式が生まれてから成長し衰退を迎え死に至るというような生物学的な歴史モデルを描くのではなく、諸様式の対立と融合のなかで複雑に展開するかたちの変容の連続性を捉えるものでもあった。こうした態度こそ美術史における形式主義にほかならない。

ところで、バーの形式主義的な美術史の方法論自体は、アメリカの美術史特有のものではなかっただろう。というのも、バーの分析の観点の大部分は、絶対主義や新造形主義、ピュリスムにおける、キュビズムを「純化」した普遍言語の追求と、形態学的な形式分析から析出した制作原理にもとづく抽象表現に由来すると考えられるからだ。

また美術史家アンリ・フォションの『かたちの生命』(一九三四年)のように、一九二〇年頃の抽象芸術における

衆に受け入れられやすい形態にしたキッチュな芸術であるからだ。キッチュが、『独裁者が人民の『魂』により密接に触れ合う状態を維持してくれる』のに対し、前衛は「天真爛漫」すぎて、「効果的なプロパガンダを注入することはできない」。このような主張において表明されているのは、グリーンバーグの形式主義的観点だけではない。一九三〇年代には、芸術の政治からの自律性を宣言することは、芸術をプロパガンダとして政治利用する社会主義陣営に対するひとつの政治的態度の表明にもなり得たのである。

こうした観点からあらためて大戦間期のフランスの芸術家たちの言説に焦点をあてるならば、政治社会から自律した純粹な芸術形式を語るために彼らが使用した言語さえもまた、実際のところ、同時代の政治社会から完全に自律していたわけではなかったことが言える。この章では、キュビズムから出発した大戦間期の造形における新たな形態学が、同時代のユートピア的な思想を吸収し、社会に貢献するような芸術的実践の試みの理論的な基盤とされる過程を明らかにする。第1節ではキュビズムが近代都市のイメージ形成に積極的に関わっていたことを検討する。第2節では、そうした関わりがキュビズム以降の芸術家たちのユートピア思想と結びつくものであったことを明らかにする。

1 キュビズム以降の芸術家たちと近代都市

キュビズムと近代社会

キュビズムとそれ以降の芸術家たちが展開した形式主義的な制作原理や理論的観点は、「普遍性」や「純粹性」を主張するものであったために国際的に展開したのだが、先行研究でもすでに繰り返し指摘されているように、「普遍」や「秩序」、「規律」といった概念と「近代性」、「産業化」とのつながりは、政治的なイデオロギーのなか

がしたがうのは、かたち同士の既存の諸關係を弛まず疑問に付し、破壊しては創造するような「変容の原理」である。⁽³⁾このかたちに内在する秩序は、時間と地域を超えた多様な芸術の結びつきをもたらしものである。このために「ギリシャのアルカイズムとゴシックのアルカイズムのあいだ」に、「密接な照応關係が見てとれる」のであり、それは「人間精神の一貫性、同一性」に支えられたものである。⁽⁶⁾

バーの一九三六年の展覧会の功績は、マレーヴィチやモンドリアンといった芸術家自らが提示した形式主義的な制作原理や歴史觀を正確に理解しながら、フォションが『かたちの生命』で扱わなかった抽象芸術における「変容の原理」を明らかにしようとした点にあった。⁽⁷⁾だがこの功績ゆえに、バーの展覧会は前衛的な芸術が社会的に持ち得た意味を無視するものとして批判を招くことになる。とりわけバーの形式主義に批判を投げかけたのは、美術史家でありオールド・レフトでもあったマイヤー・シャピロが一九三七年に『マルキスト・クォーターリー』誌に掲載した論考「抽象芸術の本質」である。⁽⁸⁾バーの描く抽象芸術の歴史は芸術における「内在的なプロセス」に終始するものであるために、前世代の芸術の継承とそれへの反発のみからしか様式変遷を説明できない。これに対しシャピロは、抽象芸術の背景にも社会的な要因が存在すると主張する。例えば抽象芸術家たちが「プリミティヴ・アート」に示した反応は、「明らかに美学を超えるもの」であり、「憧憬、道徳価値、そして生活に関する広範な諸概念」の絡まりあいでも満たされたものであった。⁽¹⁰⁾シャピロは、こうした関心の変化の背景に、「歴史、文明社会と外的な自然の価値低下」があったとする。⁽¹¹⁾

しかしシャピロに反駁するような見解が、クレメント・グリーンバーグによる一九三九年の論考「アヴァンギャルドとキツチュ」のなかで展開されることになる。グリーンバーグは、前衛芸術が社会の革命と連動する精神性のなかから誕生したことを認めながらも、やがては社会から「離脱」し、「方向を転換してブルジョワ政治のみならず革命政治をも拒絶しはじめた」とする。⁽¹²⁾こうした拒否は、前衛芸術をプロパガンダに利用することへの拒否と重ね合わせられることになる。というのも、プロパガンダに利用されるのは、前衛芸術そのものではなく、前衛を大

批評家システム」が、アカデミックなシステムの衰退とともに台頭し、十九世紀末に確立された⁽²⁰⁾。こうしたなかで前衛芸術の発展に寄与したキュビズムの芸術家たちは、表現の自由のみならず政治的な立場を選択する自由もまた享受した。このため、とりわけ第一次世界大戦以降には、彼らの表現や政治的な立場は驚くほどの多様性を見せることになる。

したがって前述したキュビズムの産業との関わりやナチスの思想との交差もまた、キュビズムの本質としてではなく、大戦間期という特殊な状況下におかれた個々の芸術家たちの選択の問題として捉えるべきである。そこで問うべきは、キュビズムの影響を受けた特定の芸術家が、特定の社会的なヴィジョンの構築に参加するという選択をした思想的な背景である。

とりわけここでは、近代産業と芸術をつなぐような新たな「近代性」のヴィジョンを提案し、さらには近未来の都市の風景を創造することによって近代という時代に密接に結びついていた芸術的な実践に注目したい。近代都市のヴィジョンを構築するキュビズムのイメージを大衆へ向けて表明した作品として挙げられるのは、マルセル・レルビエの監督により一九二四年に上映されたSF映画『非情な女』のためにフェルナン・レジェがデザインしたキュビズム風のセットである(図33)。近未来のヴィジョンとキュビズムの関わりは、この映画を見る者にとって明らかであった。映画のポスターに掲載された建築家アドルフ・ロースの賛辞には次のように記されている。

マルセル・レルビエにとつて、キュビズムは狂人の夢ではない。それは明確な思考の結果なのである。この監督は『非情な女』において、呼吸を奪うようなイメージを確立した。それは近代技術の威光を謳う華々しい歌なのだ。

また同じ年レジェは、第一次世界大戦後の彼の作品を特徴づける機械的な部品のリズムを、映画『バレエ・メカニック』のなかで表現した。スクリーンのように交互に映し出される幾何学的な部品のダイナミックな動きは、

にいと簡単にとり込まれていった。ペペ・カメルが二〇一七年の論考「キュビズムとかたちのポリテイクス」で指摘しているように、マレーヴィチの絶対主義やロシア構成主義がキュビズムから着想を得て展開した幾何学的絵画様式は、社会主義的なユートピア思想と密接に結びついた⁽¹⁵⁾。またそれらは、大戦間期には愛国主義や地方主義とも結びついた。マーク・アントリフが著書『前衛的ファシズム』で論じているように、ル・コルビュジエの都市論やテイラー主義は、フランスのファシズム運動の創設者ジョルジュ・ヴァロワやその参加者フィリップ・ラムールに一九二七年以降大きな影響を与えていた⁽¹⁶⁾。さらにはロミー・ゴランが指摘するように、グレーズは親ナチスの立場をとるフランスの雑誌『レジェネラシオン』に一九三三年に論考を発表し、知識人が手仕事の美德を学ぶことのできるヒトラー青少年団の重要性を主張することで、自らの芸術教育方針とナチス政権の方針との親和性を自ら認めている⁽¹⁷⁾。

そもそも、一般に芸術家たちには経済的な基盤となるパトロンが必要であったし、自らを受けいれてくれる市場を開拓する必要があった点で決して社会と切り離された存在ではなかった。例えばピカソは、一九一〇年以降積極的に画商の注文を受け挿絵本に版画作品を提供しているし、一九一一年にはアメリカ人画家であるハミルトン・イースター・フィールドの図書館の壁画注文を受けている⁽¹⁸⁾。第II部で論じたアンドレ・マールのように、キュビズムの造形作品を建築装飾に積極的にとりいれようとする姿勢は、フランスの装飾芸術の市場に新たな生活のなかの「趣味」を提案する機会だった。チェコでは一九一二年頃から盛んに建築や家具のデザインにおいてキュビズムの影響を強く示唆する幾何学的構成が追求されるようになり、後にチェコ・キュビズムと呼ばれるようになった⁽¹⁹⁾。

ただし、前衛芸術家たちは市場原理の下僕であったわけではなく、自律した立場から新しい近代的なヴァイジョンを提供する先駆者として産業に関わろうとした点を前提として踏まえなくてはならない。ホワイト夫妻の十九世紀美術研究に続いて登場したロバート・ジャンセンやマーサ・ワードによる社会学的な世紀転換期の美術史研究が明らかにしているように、芸術家を社会的な抑圧や経済的な困難から解放し前衛的な制作を支援するような「画商」

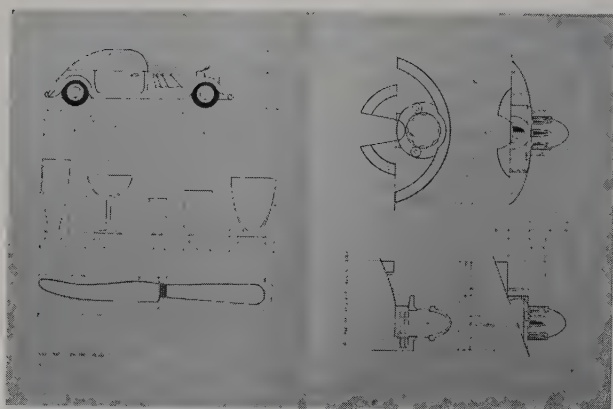


図 205 エチエンヌ・ペオティ『黄金級数』(1932 年)の挿絵 (左:工業製品, 右:クリプトのための設計図 [Rudnyaszky 男爵家からの受注])

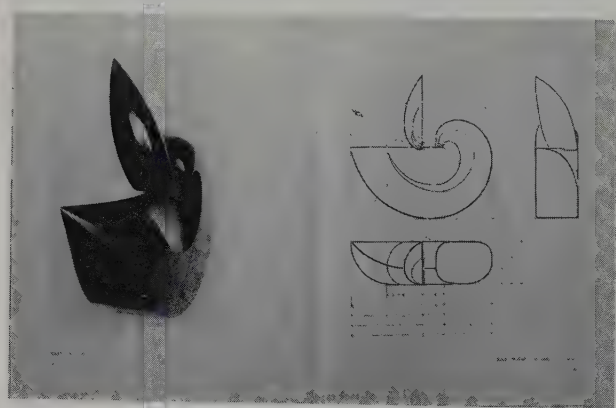


図 206 エチエンヌ・ペオティ『黄金級数』(1932 年)の挿絵 (左:《海》作品 67, 右:《海》のための円形構想)

じているように、黄金比率の数式が、自然界と古代美術、キュビズムと近代産業を結ぶ神秘的な法則として受け入れられたことである。⁽²⁰⁵⁾ ハンガリー人エチエンヌ・ペオティは、一九二八年頃からレオンス・ロザンバールと親交を深め、アプストラクシオン・クレアシオンの運動にも参加している彫刻家であるが、一九三二年にフランスで出版した『黄金級数』では、キュビズムから黄金比率の着想を得て、自然物の形状から人体の成長、建築物、古代彫刻、工業製品、自らの近年の作品に至るまでこの比率が応用されていることを示した(図 205・⁽²⁰⁶⁾)。またル・コル

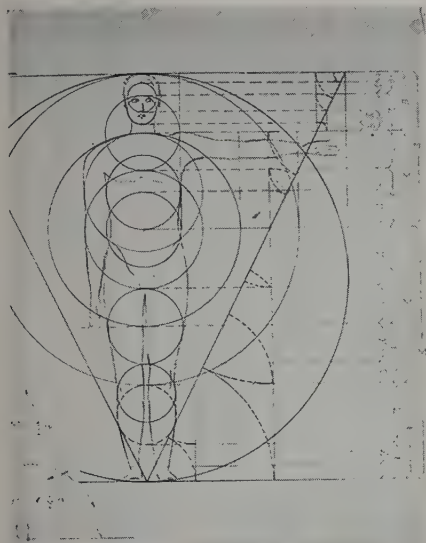


図 204 フリードリヒ・エンゲルマン《デューラーにもとづく人体比率のカノンの素描（オスカー・シュレンマーの講義での習作）》1927 年

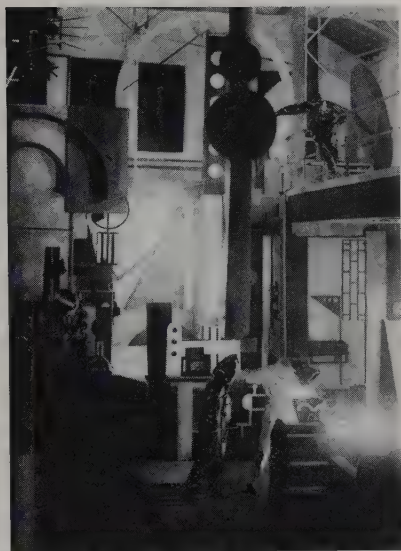


図 203 フェルナン・レジェ《マルセル・レルピエ『無情な女』の舞台装飾（エンジニアの工房）》1924 年

キュビズムと機械の律動で回転する近未来の都市生活との結びつきを提案するものでもあった。⁽²³⁾

キュビズムの試みの延長線上に新たな芸術を展開しようとした芸術家が必要としたのは、近代生活の抽象性と普遍性を証明しうるような概念であり、また近代生活のヴィジョンの先駆者としての芸術家の立場を正当化しうるような言説であった。科学と芸術の進歩により過去と現在の「かたち」を分析しながら未来のヴィジョンをつくりあげる、この役割を担う知的な道具として機能したのが黄金比率である。十九世紀にアドルフ・ツァイジングによってひろく知られるところとなった黄金比率の理論は、古代から現代まで通用するカノンとして、二〇世紀の芸術理論のなかにたびたび登場する。オスカー・シュレンマーはバウハウスの講義で、デューラーの人体比率理論とともに古典的な比率として学生に教えている（図 204⁽²⁴⁾）。またフランスでは、一九三一年、マティラ・C・ギカの『黄金比率』があらためてこの概念にひとびとの注目を集めた。⁽²⁵⁾

重要なのは、美術史家クレール・バルビヨンがその著書『十九世紀における人体のカノン』の最終章で論

ずしも絶対的な法則として依拠していたわけではなく、部分的にとりいれていたにすぎない。それでもキュビズムが黄金比率と結ぶ関係を強くひとびとに印象づけることになったのは、一九一二年に開催された『セクシオン・ドール（黄金比率）』展だった。また、一九二〇年と一九二五年にも『セクシオン・ドール』展がパリで開催され、キュビズムと黄金比率の結びつきは大戦間期にも再認識された。

一九二〇年の展覧会の発起人のひとりとして重要な役割を担ったのは、モスクワ生まれの画家レオポルド・スルヴァージュである。またこの展覧会の運営陣には、スルヴァージュのほかにキエフ生まれの彫刻家アレクサンダー・アーキペンコ、モスクワ生まれのセルジュ・フェラ、ワルシャワ生まれの画家ルイ・マルクーシがいた。グレーズやジャック・ヴィヨンといった一九一二年の『セクシオン・ドール』展で重要な役割を担っていたキュビストも作品を出品しているが、展覧会を主催したのは、そうしたフランス人のキュビストではなく、東欧出身のキュビストたちであった。⁽²⁹⁾ この展覧会は、パリで開催された後、一九二〇年から二二年にかけて、ロッテルダム、阿姆斯特ダム、ブリュッセル、ジュネーヴの四都市を巡回した。ロッテルダムではドゥースブルフも参加している。この展覧会は、戦前のキュビズムとの歴史的なつながりを示しながら、新たな体制のなかで国際的に展開していたキュビズムの影響を象徴するものだったのである。

だが他方で、大戦間期の『セクシオン・ドール』展は、結果としてキュビズムの発展の歴史に華々しい幕を下ろすような出来事でもあった。というのもダダやシュルレアリスムといった戦後新たな芸術運動を開始した芸術家たちがこの展覧会に参加することはなかったからである。一九二〇年の『セクシオン・ドール』展の主催者たちは、『反芸術』を唱えたダダの芸術家たちとは協議のすえ決別し、彼らを排除するに至っている。⁽³⁰⁾ 明らかに、この展覧会は戦前の運動にこだわるあまり戦後の芸術運動の真の新しいさを全面的に受けいれる柔軟さには欠けていたのである。また一九二五年に開催された『セクシオン・ドール』展は、それ以前とは異なり、芸術家自身の手によってではなく画廊によって主催された。つまり一九二五年の展覧会は、キュビズムの芸術家による実験的な空間ではな

ピュジエは、一九二〇年代初頭より『レスブリ・ヌーヴォー』誌に発表した古今の建築物の幾何学的調和の理論を
 発展させながら(図207)、人体の寸法と黄金比にもとづく単位「モデュロール」を第二次世界大戦後に公表した
 (図208)。コルピュジエは、ピュリスムの絵画がモデュロールの着想の原点にあったことを、著書『モデュロール』
 で明らかにしている。⁽²⁸⁾

キュピズムの画家たち全員が黄金比率を用いていたわけではないし、それを用いていた芸術家にしても、かなり

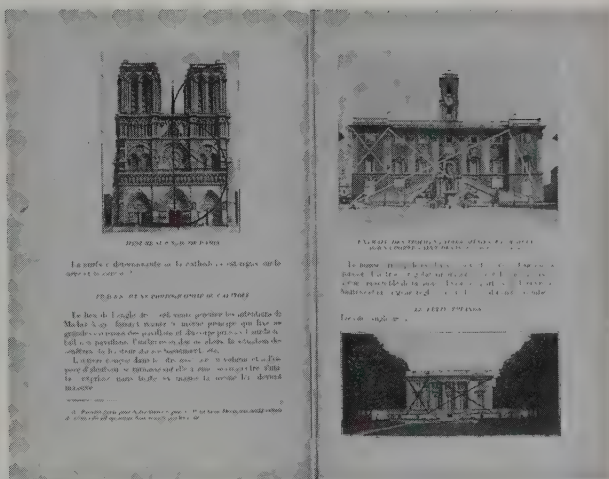
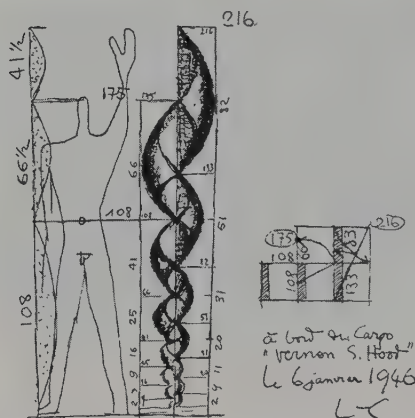


図 207 ル・コルピュジエ「規則的な線」『エスブリ・ヌーヴォー』1921年



の空間構成を支配するような、ユートピア的ヴィジョンであった。こうした見解はオザンファンとル・コルビュジエのピュリスムとも共鳴するものであった。レジェは、ル・コルビュジエとオザンファンが指揮をとった一九二五年の産業美術国際博覧会のレスブリ・ヌーヴォー館に作品を出品している。ナンシー・J・トロイも指摘するように、こうしたとり組みは、ブルジョワジーに新しい「趣味」を提案する意図で行われていたのであり、⁽³⁾ かならずしも大衆社会における芸術の道德的意義を主張するものではなかった。

第9章で後述するように、レジェが芸術家と社会とのつながりを証明する重要な倫理実践としてこうしたとり組みについて語りはじめるのは一九三〇年代以降のことである。一九二〇年代のレジェによる建築空間の装飾へのとり組みは、社会に貢献するという道德的な動機というよりは造形的な動機から行われていた。またこのとき彼の思い描いたユートピアは、キュビズムによる新しい認識の実験に根ざした秩序が支える近代的な都市のヴィジョンであった。

建築装飾が抽象的造形へ近づき、抽象的造形が建築へと近づいていくのだとするレジェの主張は、彼ひとりが見ていたものではない。ロザンベールの底護のもと新たな時代のキュビストとして第一次世界大戦後に活躍したオーギュスト・エルバンは、一九二四年の雑誌のアンケートで次のように答えている。

キュビズムはすでに産業のうちに偉大なる地位を獲得した。タブローがキュビズムを殺した。キュビズムは建築により、より偉大に、より純粹になつてよみがえるだろう。⁽³⁴⁾

もちろんこの見解は、一九二〇年代に大々的な傾向となる装飾産業へのキュビズムの進出を踏まえたものである。一九二五年の現代産業装飾芸術国際博覧会に展示された装飾品やポスターの数々は、二〇世紀の古典主義やエジプト趣味、「部族芸術」からの影響とともに、グレースやロート、メッツアンジュを想起させるキュビズム風の幾何学的理想化が装飾工芸や産業、大衆文化に浸透していることを世界に知らしめるものとなった。⁽³⁵⁾ また藤原貞朗

く、キュビズムの商品を売り込む見本市としての性格を強めたのである。こうして大戦間期の『セクシヨン・ドール』展は、奇しくも、キュビズムが美術の歴史のなかで終了し発展する余地のない一様式であることを、キュビズムの支援者の手によって物語る出来事となったのである。

キュビズムと建築

黄金比率という概念が理論のうえでキュビズムと普遍性との結びつきを強固なものにしたとすれば、実践のうえでキュビズムの普遍性を強調することになったのは、キュビズムの芸術家による建築装飾へのとり組みであった。第4章で論じたように、一九一二年にはすでにデュシャン・ヴィヨンが《メゾン・キュビスト》のデザインにとり組んでいる。そこでこの彫刻家は、黄金比率や神秘主義的な思想により幾何学的なデザインを構想した。続いてキュビズムと建築との関係性のなかに大きな可能性が秘められていることを早くから敏感に感じとったのは、フェルナン・レジェであった。彼は一九一三年の文章のなかで、キュビズムの絵画が再現的装飾を否定した近代建築の方向性に接近していくことを予見している。

再現的装飾というものを一切剝奪された建築そのものが、何世紀もの誤れる伝統の後に、機能的で近代的な概念に到達している。

建築芸術は線と線の関係および大きな量塊間の均衡の達成といった自己本来の手段しか用いなくなりつつある。つまり装飾的部分自体が造形的かつ建築的なものになりつつある。⁽¹⁾

レジェはやがて、レルビエの映画セットへの協力を経て、日常空間のなかに浸透するキュビズム装飾を構想しはじめた。この「空間を支配する絵画」の構想は、山本友紀も指摘するように、芸術家の壁画制作のなかに具現化することになる。⁽²⁾それは、建築的構造が絵画の構図に影響し、逆に絵画のなかの「概念のレアリスム」の言語が建築

みであったとすれば、グレーズが提唱した壁画への回帰は、第7章でも論じた中世の宗教画と修道院生活への憧憬をとらなっており、この点でノスタルジックなユートピアへの回帰であった。前者は世界の認識方法を問い直す思考実験として造形芸術を捉える試みから生まれ、新たな秩序にもとづき世界を構築するユートピアであるのに対し、後者は過去の規範や伝統に回帰し秩序をとりもどそうとする懷古主義的なユートピアである⁽³⁸⁾。

一九二〇年代には、この二つの軸は比較的明確に区別され得るものであった。しかし社会的に不安定な一九三〇年代の状況のなかで芸術家の倫理的な役割が問われるようになると、構築的なユートピアの創出に関わった芸術家たちは後者のユートピアに歩み寄りを見せるようになる。

美術史家ロミー・ゴランがその著書『モダニティーとノスタルジア』で注目しているのは、こうした二つのユートピアが一九二〇年代末から一九三〇年代にかけて交差する傾向である。グレーズが宗教的な建築装飾としての絵画を構想しはじめたのと同じ頃、一九二七年頃より、ル・コルビュジエとオザンファンの作品では、機械的な構図は徐々にその印象を薄め、代わりに無秩序な曲線を描く有機的な形態が登場するようになる。さらにレジェの一九三〇年代の作品には植物など自然の事物の形態が登場するようになる。一九二九年の世界恐慌を機にますます強く芸術家たちの作品を支配するようになるこうした集团的傾向を、ゴランは「人間への回帰⁽³⁹⁾」と表現する。

この回帰は、果たして何を意味しているのだろうか。一方では一九二〇年代半ばまでの、「人間」概念の拡大があったはずだ。近代都市と調和する普遍の人間、機械のイメージで置き換えられる新しい人間。近代的都市景観のなかに誕生したこの新しい人間は、合理性と正確さを持つて現実を創造する。近代性はそうした合理性と正確さを生み出しもすれば、そこから生み出される。このユートピアに住まう芸術家の革命は、大衆の意識と無意識、そして夢を栄養にしながらも、大衆に先んじて新しい「かたち」を生み出し、近未来のヴィジョンを描く。しかし他方では「回帰」すべき人間性はいつも変わらず存在した。原始生活、農村の生活、地方や国家の共同体、キリスト教世界、そうしたユートピアに住まう母親のかたち、父親のかたち、人間らしいかたち。ゴランが問題とするの

が指摘するように、一九三一年のパリ植民地博覧会では、アルフレッド・ジャニオをはじめとして、「キュビズム的なデフォルメ」と古典主義様式とを折衷させた建築装飾が、新しい時代における植民地表象の可能性を提案した。⁽³⁶⁾

グレーズもまた、一九一二年の『キュビズムについて』ではタブローの自律性を主張し、建築を装飾する絵画の機能を否定していたにもかかわらず、キュビズムと装飾の関係から生み出される工芸品や工業品に圧倒されないわけにはいかなかった。一九二八年に出版したパウハウス叢書においてグレーズは、一九二五年の現代産業装飾芸術国際博覧会で受けた感銘からキュビズムと装飾の関係を積極的に肯定している。そしてこの本を次のような言葉で締めくくる。

キュビズムとともに大装飾画がよみがえった。その結果、叙事詩が復活したのである。⁽³⁷⁾

グレーズが抱いていた中世の職人への憧れと、キュビズムを吸収する当時の各産業界の近代的な勢いの承認は、こうして彼の一九二〇年代末の壁画装飾プロジェクトのきっかけとなるのである。

2 ユートピアの創出、あるいはユートピアへの回帰

二つのユートピアと「人間への回帰」

第1節で見たように、レジェもグレーズとともに壁画という建築と一体となった絵画ジャンルへと回帰する傾向が大戦間期に顕著になる一方で、二人の提案したユートピアのイメージがまったく異なるものであったことにも注意が必要である。レジェにおけるキュビズムと建築との結びつきが、近代都市という未来のユートピア創出の試



図 209 アルベルト・サヴィニオ《パラダイスの建築者たち》1929年 ヴェローナ、スクード・ギャラリー

ト・サヴィニオが一九二九年から三〇年に描いた油彩画においては、同じ「回帰」がパラダイスの構築を意味し得たことが示されている。一九二九年に描かれた《パラダイスの建築者たち》(図209)では、筋骨隆々とした男たちが幾何学的な構造物を積みあげている。赤、青、黄の原色で彩られたこの構築物は、子供の積み木を想起させるものである一方で、キュビズムの「概念のレアリスム」に

着想を得た純粹な絵画の造形言語のパロディーであると考ええることもできる。サヴィニオの作品における「人間への回帰」は、単に「人間らしい」かたちをとり戻そうとする反動的な動きではない。人間という主体を中心にした新世界の創造なのである。同年、サヴィニオがロザンベールのために描いた紙片《新世界の発見》(図210)では、同じく逞しいひとりの男が、窓の外に無秩序にひろがる幾何学的な景色に向かい合っている。もはや第一次世界大戦前のキュビズムやデ・キリコの作品のように、幾何学や色彩によって客体としての人間が組み立てられるのではなく、主体としての肉体を持った人間が、幾何学を用いてオブジェとしての世界を形成していくのだ。このユートピアでは、人間が立方体を、ヒューマニズムがキュビズムを支配するのである。したがって、ここでの「人間への回帰」は、キュビズムからの影響を明確に主張しながらも、それを批判し乗り越えるなかで実

は、前者の普遍的人間の創出に関わった芸術家たちが後者の人間の「かたち」へと回帰する契機を成した社会的要因である。

本書でもたびたび触れてきたように、二〇世紀における「回帰」の現象には二つの要因がつねに存在する。ひとつは造形上の問題を解決するための内在的な要因である。もうひとつは社会や政治の変化に伴う外在的な要因である。第一次世界大戦を機に始まる「秩序への回帰」の集団的傾向が、一方では大戦前の前衛運動との様式的な断絶の必要性から生じ、他方では大戦に付随する社会的・政治的コンテクストと運動していたように、一九三〇年前後におけるこの「人間への回帰」も、一方では新たな様式の追求やシュルレアリスム美術への接近から生じたものと考えられるが、他方では一九二九年の世界恐慌に起因する社会不安と多かれ少なかれ関わるものであった。とりわけ恐慌以降、フランス的な伝統があらためて切実に希求されるなかで、オザンファンやル・コルビュジエが支持し国際的に展開した幾何学的形態や機械生産を特徴とする装飾芸術は、一部の批評家による批判の対象となった。吉田紀子が指摘するように、一九二九年に建築家のロベール・マレハステヴァンスを会長として設立された現代芸術家連盟が推進した機能主義的で幾何学的様式の装飾芸術の運動は、一九三〇年初頭にカミュー・モークレールにより「醜いヌーディズム」と批判されることになる。⁽⁴⁾ また吉田が指摘するように、当時の美術批評において『国際様式』の語は『ボルシェヴィズム』、『ファシズム』の語によって、『現代性』は『伝統破壊』の語によって一義的に言い換えられる。傾向が一部に存在していたとすれば、それはル・コルビュジエの一九二〇年代の思想が当時ファシズム思想家に与えていた影響と無関係ではあるまい。したがって、キュビズムの芸術家およびキュビズムに影響をうけた芸術家たちに共通する一九三〇年代の「人間への回帰」は、彼らに向けられた社会的批判への防御策であった。

だが他方で、この「人間への回帰」は単純な反動ではない。そこには、新しい人間や新しい現実という概念を踏まえ未来のヴィジョンを開拓しようという動機がしばしば存在した。例えばジョルジョ・デ・キリコの弟アルベル

的地へふたび出発する。それに続くのは、国を手中におさめ、本国の行政の枠組みや、それと同時に運び込まれた慣習に占領国をしたがわせ、それをもはや新しい拡張にすぎないものにしてしまふ組織家たちの時代である。キュビストたちは未知の区域を勝ちとったのだが、それはニグロの偶像や角ばった怪物にとり憑かれた野蛮な地域だった。伝統文化は、アウトローたちにびつくりして彼らを否認したけれども、アウトローたちから利益を得ることについては希望を捨てておらず、彼らの征服を諦めるか、さもなくば彼らと手を取り合い、彼らを「文明化」するしかなかった。キュビズムを徐々に消化し同化するという、この作業こそが、私たちがこれから立ち会うものなのだ。⁽⁴⁴⁾

ここでは前衛芸術の前線に二つの意味が与えられている。一方では伝統に対する戦線に立つキュビズムであり、他方では他文化に対する戦線に立つキュビズムである。前者の戦線においてキュビズムの芸術家たちが伝統文化に征服されることを拒むために闘うのだとすれば、後者において彼らは他文化を征服するために闘う。これは他者を壊滅するための前線ではなく、自立した国家としての地位を維持しながら他文化を「占領」し国家組織のなかに組み入れるための前線である。「文明化」という大義のもと推し進められるこの営為は、西洋植民地主義が被植民地文化に施す西洋化という受肉の儀式にほかならない。

前衛の展開を政治的な姿勢とのアナロジーによって捉えるユイグの見解は、前衛芸術の歴史を彼自身の依拠するナシヨナリズムのなかで正当化するために意図的に持ち出された手段であった。飛嶋隆信は、「冒険と幻想の限界」をスペインのキュビズム、「構築と実証の論理」をフランスのキュビズムのなかに見るユイグの美術史観の根底に、イポリット・テーヌの潮流をひく環境決定論的な観点が存在したことを指摘している。⁽⁴⁵⁾ユイグにおいて、文明化、普遍化とはすなわち前衛と秩序とのフランス的調和を意味し得たのである。ユイグは、共同体のアイデンティティを確立するために、西洋の外国であれ非西洋諸国であれ、他者となる集団を想定し、自らと他者との典型的



図 210 アルベルト・サヴィニオ《新世界の発見》1929年
パリ、国立近代美術館（ボンポドゥー・センター）

踐されているのだ。

ユートピアと文化帝国主義の道具としての

「普遍」概念

未来に構築されるべきユートピアに住まう普遍的な人間の創出と、懐古的なユートピアに住まう人間への回帰とが交差する現象についてさらに見ていくと、普遍的な人間という概念それ自体が、ある特定の西洋的なイデオロギーを正当化する役割を果たしていたことが問題として浮かびあがってくる。この点に関して、藤原貞朗はいみじくも西洋の植民地主義が前衛芸術の背景にあったことを指摘している。⁽⁴⁾

たルネ・ユイグの次のような文章にあためて注目してみよう。一九三五年に出版された『現代美術史』の第九章「外観への回帰」の序文冒頭にあたるこの箇所で、ユイグは、前衛芸術であるキュビズムと伝統的な芸術とが和解するプロセスを植民地支配のプロセスになぞらえ要約する。

あらゆる征服は二つの時代によって完遂される。まずは冒険家たちと探検家たちの時代である。危険と新しさを求めて未知の大地へ身を投じ、ひとたび占領が完了すると、彼らは自らが前衛をつとめるこの文明を逃れつつも（文明の前衛であることによって彼らは文明に背中を向けることができる）、それをより拡大するために別の目

の造形を一律に並置しながら純粹な普遍言語を抽出する試みであり、そうした差異の「浄化」のプロセスを支える方法論への批判的なまなざしは認められないのである。

オザンファンのユートピアと「全体性」のヴィジョン

一九三〇年代に顕著になる「人間への回帰」は、一九二〇年代の「普遍的人間」のイメージと密接に結びついた運動であつたために、造形的な観点からいっても、過去のどこにも存在しなかったユートピアのイメージを生み出すことになる。この「回帰」が私たちに見せるものとは、過去に生み出されたさまざまなユートピアと十九世紀末から一九三〇年代までに考案されたさまざまなレアリスムとがキマイラのように鍊金された幻想的な人間のかたちである。そのもっとも極端な例を示すのが、オザンファンの巨大な作品《生命》（口絵24）である。洞窟のなかに玉虫色に光り輝く肉体がひしめき合うグロテクスな光景は、過去の神話画や歴史画、セザンヌ、ルノワール、ピカソやドランの数々の水浴図、そしてマティスの《生きる喜び》（一九〇六年完成。バーンズ財団）に描かれたどのような樂園とも似つかない過剰さと混乱の世界だ。画面を埋め尽くす肉体の「かたち」は、たしかにピュリスムを提唱していたオザンファンの静物画の幾何学的な冷たさにくらべれば、より「人間らしい」のかもしれない。このかたちを追求するために、オザンファンは解剖学的な習作をいくつも残している⁴⁶。だがオザンファンは、このイメージをキュビズムやピュリスムの試みの延長線上にあるものとして捉える。この作品の構想をはじめたばかりの頃、一九三一年三月十六日の手記で、彼は次のように記している。

私は少年の頃から私たちの性質がどれだけ深く〈全体性〉を愛し、〈すべて〉が〈ひとつ〉を含んでいるのかを感じていました。「完全」であると称された、すべてのことを私たちに教えてくれると公言された諸々の辞書の成功を見てみてください！『すべてを一冊に』（*Tout en Un*）と呼ばれるとても小さな冊子すらありま

なイメージを抽出し対照させた。この抽出の作業そのものもまた、「構築と実証の論理」を体现するフランス的な分類法とモデル化の営為のなかで遂行される。こうしたなかで、前衛は、自国の伝統の秩序を覆すことなく、未知の文化を自国の文化に同化するための戦線を形成したのである。

ユイグの解釈にしたがえば、一九二〇年代半ばまでに拡大された「普遍的な人間」という概念もまた、実のところまったく普遍的などではなく、むしろきわめて西洋的、それも西洋の植民主義的なものであり、普遍の名のもとに植民地の「部族芸術」をはじめとする他者の文化を征服する概念装置として機能したと理解できる。国家や植民地といった共同体の構成要素である人間のイメージを絶え間なく更新した大戦間期の芸術は、そうすることでユーロピア的な共同体の新たなヴィジョンを次々に成立させたのだが、外部を内部に、新しいものを古いものにとり込むなかで、一九三〇年代の「人間の回帰」を、着々と準備することにもなったのである。

大戦間期の芸術家たちにおける「普遍的人間」の構想も「人間への回帰」も、結局のところ、こうした絶えざる異化と同化のイデオロギーのなかで生成された概念にほかならない。もちろん、これまで論じたように、ピカソの開始したキュビズム自体は、既成の認識を問い直すところから出発したのであり、かならずしも普遍的な人間を支持するものでも、それを潜在的に支える植民地主義に与するものでもない。ピカソは、異なるイメージや、西洋と非西洋、男性と女性のアイデンティティーのあいだを行き来するなかで、普遍言語と翻訳不可能性のあいだを彷徨い続け、つねに対象を認識し表象する自らの方法を相対化し、批判的に考察していた。これに対し、理論と歴史の秩序のなかにキュビズムを位置づけようとした芸術家たちは、「普遍」という文化帝国主義的な武器を手にした代償として、「見ること」と「知ること」を追求するための方法論的な問いを完全に手放さなければならなかった。

それゆえに、大戦間期にキュビズムを継続したグレーズやロートの理論的著述を支配しているのは、つねに西洋中心主義的な観点であり、そこに神や国民性という概念への批判的な問いは存在しない。またキュビズムから出発しピュリスムを提唱したオザンファンが一九二八年に出版した『芸術』は、西洋人の観察者によって、あらゆる文明

じ回想録のなかでは、この作品に「黒人」と「白人」と「黄色人種」がおり、それぞれ夜、昼、夕方の時間帯を象徴するものであることが記されている。彼によれば、それは「肌特有の色とその『光の値』をもちいて、物事の秩序に反して肉体を暗くしたり明るくしたり彩ったりすることなく人生の日々の時刻を示す」方法であった。⁽⁵⁰⁾ また彼は続けて、この作品が次のような規則にしたがうものであることを述べている。すなわち「構図のなかにひとつの穴——すなわち空虚——も残さないこと。肉体（すなわち社会的連帯）だけしか残さないこと。『……』右端の上のほうで、人間のかたちを探しているように見える『原形質』の諸要素から行動をはじめさせること、睦言と出産へ進むにつれてますます『正常』で濃密になるかたちへと生成させること」。⁽⁵¹⁾

この窒息しそうな「穴のない」世界観には、「人間への回帰」という概念につきものの矛盾が潜んでいる。オザンファンがここで提示する「人間のかたち」は、それまで彼が支持していた機能主義の生み出す直線的で画一的なイメージとの様式上の差異を示すものである。だがこの様式は過去の伝統のどこにも回帰しない。また理論のうえから言えば、オザンファンにより提示された人間のかたちは、ピュリスムの提唱以来オザンファンとル・コルビュジエの芸術論にたびたび登場する「純化」、「清浄」、「衛生」、「規格化」、「秩序」、「集合性」、「人種」といった一連の概念と依然として密接に結びついている。

ロミー・ゴランは、オザンファンによりつくりだされた「人間性」のかたちに表れている、このような人種と集合性のイデオロギーが、彼自身の反ナチスの姿勢と矛盾していると指摘する。⁽⁵²⁾ 「正常」なかたちや「社会的連帯」を説くオザンファンの世界観が、前述のような「普遍」概念を武器にした文化帝国主義に支えられているとすれば、この芸術家の「全体性」への希求とファシズムのプロパガンダとは、近代という時代の生み出した、一枚のメダルの表裏をなす現象であると考えられるのもできるのかもしれない。

す。それは〈統一のうちの多様性〉という、古くて永遠なる古典的な原理、私たちが必要としているまさにライプニッツ的な定義なのです。一九一八年から、激しさと複雑さをもつ作品をつくらうとして、私は意図的に結びつけようと努力しましたが、それを隠しはしませんでした。

私がそこにたどり着いたのは、過去の巨匠たちに直接習ったからではなく、キュビズムによる対象の解剖のあとで、そうした対象独自の典型的で統合されたアイデンティティ、本質的なコントラストを、それらに返してやりたいと願った結果、すなわち対象の全体性をそれらに返還する必要性の結果だったのです。それは私の「ピュリスムの」な試みの基礎的な諸原則のうちのひとつでした。私は《生命》において、この規則にしたがおうと懸命につとめたのです。⁽⁴⁷⁾

芸術家はこの「全体性」の光景を、原始的生活のなかの正常な人間の「かたち」とその共同体の織りなすユートピア的なヴィジョンとして描き出すことになる。この作品のタイトル《生命》は、生物学的集合体として人間の社会全体を見ようとするオザンファンの思想にもとづいている。一九三四年に執筆された原稿「楽観主義と統一性」では、彼は近代の神秘が「生物学的個人」から「社会的細胞」、「宇宙の細胞」との関係のなかで形成されると主張する。⁽⁴⁸⁾ またこの作品の制作意図について、回想録では次のように語られている。

進化から浄化に至るまで、私は〈群がり〉という「社会」細胞の最初のヴァージョンだけを維持した。この細胞は増幅し表面全体を覆い尽くし、最後には、この冒険をはじめた時に表現したかったことの本質、そしてそれ以上のことを表したのである。⁽⁴⁹⁾

だがこの「回帰」が、新しい人間の創造の先にある真の「普遍」への道を用意したのだとしても、ここに明確に表れている「人種」と「正常」のイデオロギーは、結局のところ既成の人間性の定義にしたがうものであった。同

続くべき未知の現実を構築しようとする際の不安の表れでもあったと言えるかもしれない。この不安はもちろん、ブルトンがピカソの分析的キュビズムに認めたものであった。ただしピカソが分析的キュビズムを生み出した際、彼には理論化の努力も歴史化の戦略も必要なかった。彼は当時自らが生み出しているものが「現実」の新しい見方なのだと説明することさえせず、ただ「静物」や「裸婦」といったタイトルを作品に付すことで、そうしたモチーフの新たなイメージを提案していることを暗示するにとどめた。だが第一次世界大戦後には、芸術家たちは自らの実践を正当化する歴史と理論を必要とした。キュビズムの歴史化と理論化を経なければ抽象絵画という新たな絵画的現実が存在し得なかったのではないかと思うほどにそうした言説活動は熱心に行われ、やがて形式主義的な美術史の定説となるに至った。それはある意味で、第一次世界大戦を契機として芽生えた近代文明への不信感を払拭し、古典に匹敵する秩序と近代都市の機械文明との刻印を押された新たな現実を築きあげる試みであったとも言えるだろう。またそれは、こうした新たな現実を社会と共有しようとする試みでもある点で、国家ないしは地域の共同体の結束を強固にしようとする第一次世界大戦下の精神性を継続するものであると捉えることもできる。

こうして、純粹性、普遍性、恒常性の希求と、新しい理論・歴史観の集団的な共有、それらを共有する共同体形成の試みは、第一次世界大戦後の美術界において相互に関連しながら展開した。だがすでに述べたように、新たな秩序の乱立は無秩序にはかならない。グループの公的な宣言の場となる雑誌やグループ展は多くの場合には短命に終わる傾向にあり、またグループから離反し新たなグループを形成する芸術家も多くいた。排他的な愛国主義がある一方で、博愛的な愛国主義があった。新たなヒエラルキーを構築する動きからそれを破壊する動きまで、過去の様式の無意識の借用からパロディまで、また認識を問い直す革命的な方法論に根ざすユートピアから懐古主義的なユートピアまで、当時の文化的地勢図は微細な変化をとまなうグラデーションで染められた。キュビズムもまた、現実性を再定義し、戦後の普遍的言語を発見する契機としての位置づけを一貫して与えられていたものの、その理論化と歴史化の使命を自ら担うべく名乗り出た当の芸術家たちは、自らの目的に応じてキュビズムを解釈し

第IV部結論

第7章で論じたように、ピカソのキュビズム期の実験における非理性的な側面や無秩序な性質を高く評価したシュルレアリスムを別にすれば、キュビズムをめぐる大戦間期の言説には、次の三つの傾向が存在した。まず第1節で論じたように、キュビズムを普遍的なものと定義し、キュビズムをとおして伝統や古典の持つ秩序へと回歸しようとしたロート、グレーズ、ロザンベールの見解が存在した。次いで、第2節で論じたように、キュビズムを一過性のものと捉えることで、その理論をより合理的なものにし、キュビズムが目指しつつも到達することのなかった新しい秩序を呼び戻そうとするセヴェリーニやオザンファンの見解も、「秩序への回歸」の重要な傾向を成している。ただしこの二人の第一次世界大戦後の主張においても、ロートやグレーズ、ロザンベールに認められたような国家的伝統に価値をおく傾向が多少認められる点では、懐古的なまなざしが潜在していたと言える。これとは反対に、マレーヴィチやモンドリアンは、第3節で論じたように、懐古的な視点ではなく形式主義的な視点から過去の芸術とキュビズムを比較し、そのことによって歴史の一部に組み入れ、それを理論的に乗り越える抽象絵画の実現を目指した。キュビズムは彼らの理論体系のなかで新しい古典としての位置を獲得した。しかしキュビズムを古典として位置づける彼らの行為そのものは、伝統が永久不変のものであると考える価値体系への反逆を意味していた。

このように一言に大戦間期の「秩序」と言っても、その内容はさまざまであった。第一次世界大戦後に乱立した「秩序」の言説の無秩序な様態は、大戦を経験したひとびとの不安の反映であると同時に、破壊された古い体制に

第V部
第二次世界大戦前後の政治社会とキュビズム

た。第8章で論じたように、そうしたなかで提案された新しい現実性や、普遍的な人間像は、多くの異なる文化と理想、レアリスムとエキゾティシズムを吸収しながら、やがては「人間への回帰」と呼ばれるような傾向を生み出すことになる。だがそうした傾向さえも、結局のところ「人間」と「現実」を定義するにあたってさまざまな主張に分裂し、前衛運動の全体を統一するような様式や思想としては収斂されなかったのである。

第V部では、この部で扱ったような共同体と抽象美術の歴史を共有しようとした大戦間期の理論的言説が、第二次世界大戦へと向かう政情不安のなかでどのような道をたどるのかを検討する。

要に迫られた理由のひとつには、当時キュビズムが受けていた社会的な批判があっただろう。一九三〇年代には、キュビズムの歴史的な位置どりは、度重なる展覧会のなかで確立され揺るぎないものとなったが、キュビズムを批判する声も同調して増大した。キュビズムは、一方では保守陣営より、非西洋の芸術と行きすぎた機械文明に由来する伝統と人間性の敵として批判され、他方では社会主義レアリズムの陣営より象牙の塔に閉じこもる社会から隔絶された芸術として批判されたのである。こうした背景を踏まえれば、レイナルがキュビズムのうちにキリスト教的な人道主義を認めたのは、社会主義との相違を明確にすると同時に、その道徳的な側面を擁護し人間性を損なう芸術ではないことを強調すること、同時代にキュビズムへ向けられていた批判の不当さを示す意図があつてのことだったと考えられる。

ところで『キュビズムの創造者たち』展のカタログでは、序文に続いて、ピカソとレジェ、グレーズが生誕した一八八一年から、レフォール・モデルヌ画廊が開かれアポリネールが没する一九一八年までのキュビズムに関連する年表が掲載された。一九一八年は、オザンファンとル・コルビュジエにより論考「キュビズム以降」が発表された年でもある。この年にキュビズムの年表を終える理由を、レイモン・コニアは次のように説明する。

キュビズムは〈歴史〉のなかに入った。私が言いたいのは、キュビズムが死んだということではなく、反対に確かなものとして認められたということである。キュビズムは時代によってつくられたというだけではなく、むしろ自らの時代をつくった。とりわけキュビズムが明らかにしたのは、それが技巧ではなく、世界に向き合うなかでとられた姿勢だったということだ。

コニアはここで、キュビズムが時代と無関係に発展したのではなく、むしろ世界と関係するなかで新しい時代の「現実」を生み出すものであったことを指摘している。レイナルとコニアの芸術的な嗜好はかならずしも一致するものではなかったが、キュビズムが美術史においてもたらしめた造形的な革新性を主張するだけでなく、人間社会一

第9章 大戦の影と文化的地勢図

——展示・論争におけるキュビズムの位置づけ

一九三五年三月から四月にかけて、フォーブール・サントノレのボザール画廊で『キュビズムの創造者たち』展が開催された。⁽¹⁾この展覧会のカタログでは、第一次世界大戦前よりキュビズムを支援していた批評家モーリス・レイナルが序文を執筆した。レイナルは、キュビズムが「伝統的」な芸術よりも「純粹」であり、「創造的な芸術」としての「正統性」を持つことに言及している。⁽²⁾この「正統性」を説明するためにレイナルが導入するのが、人間主義^{ユマニスム}という概念である。ただしレイナルによれば、キュビズムを支える人間主義は「マルクス主義的レアリズム」ではなく「聖ベネディクトゥスないしは『ボヴェレック』の人間主義」であり、 그리스、ピカソ、ブラック、レジェにおける「造形的な詩、ある種のグレゴリオ聖歌」の源泉を成している。⁽³⁾ここでレイナルは、キリスト教における人道主義とのアナロジーでキュビズムを語っているのだが、だからといってキュビズムが古い価値観に依拠していると主張しているわけではない。彼はむしろ、キュビズムにおける、過去と現在をつなぐような普遍的な精神性を主張しようとしているのだ。したがって最後に彼は、キュビズムが現代においても有効であることを呼びかけて序文を終えている。

レイナルがそれ以前にキリスト教とキュビズムのつながりを主張したことはなかった点で、この序文は非常に興味深いものである。おそらくレイナルがこの時キュビズムを古くからある人道主義との関係のなかで正当化する必

1 一九三〇年代のフランスにおける現代美術史研究と美術展示

一九二〇年代は、キュビズムについての理論的・歴史的言説は芸術家や批評家の主導のもと展開したのに対して、一九三〇年代後半になると、美術館の学芸員や大学に所属する美術史研究者もまた、キュビズムの歴史的な叙述にとり組むようになった。とりわけ一九三五年に出版された『現代美術史』は、学術的な見地からフランス美術の歴史のなかでのキュビズムの位置づけを確立した論集であった。ただしこの学術的な試みは、キュビズムの歴史的な位置だけでなく、政治的な位置をも問い直す契機になった。さらに一九三七年の万国博覧会にあわせて開催された複数の展覧会については、歴史的・政治的な位置づけに加えて、キュビズムの社会的な役割に関する議論も重要な背景を成した。そこでこの節では、『現代美術史』出版と一九三七年の万国博覧会という二つの出来事に焦点をあてることで、一九三〇年代後半のフランスにおける美術史研究および美術館でのキュビズムの受容について論じたい。

『現代美術史』（一九三五年）におけるキュビズムの地理学と民族学

アンリ・フォションの序文とともに一九三五年に出版されたルネ・ユイグ監修『現代美術史』は、詳細な文献をもとに「客観的」な手法で様式区分を行いフランス美術を再編成することを目的とした著書である。^①この本の執筆者たちのほとんどは、第一次世界大戦後に顕著になった「秩序への回帰」の言説を継承する者たちであり、同書全体をとおして二〇世紀芸術とフランス的伝統とのつながりが主張されている。例えば印象派の芸術家たちは「伝統に忠実」であり、モリス・ド・ヴラマンクやアンドレ・ドラン、オットン・フリエスらは「フランス的な好みに徐々に戻った」フォーヴの芸術家たちであると解説される。^②これらの芸術家における「フランスの古典的精神の覚

般に対して持ち得る意義を主張した点においては、二人の立場は共通していた。

レイナルとコニアによるこれらの主張は、一九三〇年代にキュビズムをめぐる言説を特徴づける二つの争点を捉えている。すなわち人間性と社会性への問いである。この章の第1節では、この二点、すなわちキュビズムの人間性と社会性をめぐる議論が、第二次世界大戦前後にどのように展開されていたのかを検討する。

またこの章の第2節で論じるように、こうした点を強調することは、一九三〇年後半に繰りひろげられたさまざまな論争におけるひとつの共通の手段となっていた。世界恐慌に続くファシズム政権の台頭のなかで、キュビズムの道徳的、社会的な側面をひろく一般に主張することは、ひとつの有効な防御策であると理解されたのだ。

ただし第二次世界大戦が勃発すると、こうした防御策にもかかわらず、キュビズムの立場は大きく脅かされることになる。とりわけ第3節で論じるように、パリがナチスに占領されると、この運動を擁護する声は公的な場ではきわめて微細なものとなり、反対に厳しい批判の声はそれまで以上に大きなものとなった。

もちろん、キュビズムの人間性や社会性が一九三〇年代に疑問視され、その結果芸術家たちが一九四〇年初頭に社会的な抑圧を受けるという流れの概要そのものは、よく知られている。だがそうしたなかでも、誰がどのようにキュビズムを擁護し、また批判したのかということについては、これまで総括的に論じられたことはなく、断片的な理解にとどまっている。そこでこの章では、一九三五年から四四年までのフランスにおけるキュビズムをめぐる論争の全体像を検討したい。とりわけ第二次世界大戦下およびその前後の展覧会や批評については、ロランス・ペルトランド・ドルレアクをはじめとする一九九〇年以降の研究によって情報が網羅的に整理されつつある。本章ではこうした情報を基礎としつつ、アーカイヴ調査により得られた独自の資料を交えながら論じる。

末っ子」であり「ギリシャ人風」の「古典の王子」でもある十七世紀のフランス人画家ブッサンに対し、より「謙虚」で「自然に近く」、「最初はほとんど独創性を感じることもない、まったく簡素な物事」を描くジョルジュ・ド・ラ・トゥールやル・ナン兄弟らに光をあてることであつた。ジャモは独創的で独立した画家として、ブッサンに続きヴァトールとドラクロワを挙げているのだが、展覧会で扱われたのは、それとは反対の傾向を示す芸術家たちだつた。このもうひとつのレアリズムの系譜を、ジャモは純粹にフランス的な伝統として評価する。それは「控えめ」でありながら「奥深くまた魂を揺さぶり、誠実な魂の発露にも見えるこの真実の只中から生まれ出た詩」である。そしてこのレアリズムの系譜こそが、「想像的な人たちや詩人たちが抽象や妄想に迷い込まないようにした」⁽¹⁵⁾。ジャモは、続く言葉のなかで、このフランス的なレアリズムの性質をより詩的に表そうと努めている。曰く、「影のなかにあつた長い道すがら、水のなかの神秘的な砂金を集めるかのように、この系譜はル・ナン兄弟、シャルダン、コロー、クールベ、マネの、簡素で混じり気のない芸術におけるささやかな詩を撒き散らす。この芸術は、生氣に満ちていて情味が溢れ出しある種のバツコスの抒情のとりこになったフランドルやオランダのレアリズムとは無関係である」⁽¹⁷⁾。

『現代美術史』におけるキュビズムの評価は、一義的には捉えられないものであつた。それはまず、さまざまな要素の混交した様式、来るべき現代美術の様式の過渡期として定義されている。ユイグは、キュビズムが「革命的な秩序」を求める動き、それも「理論的で原理的に教条主義的」であるために「抽象芸術の概念に基礎をおく」のだと定義する⁽¹⁸⁾。また彼は、キュビズムが「現実のものの複雑性」を描く点で、「抽出」し単純化するというそもその「抽象」の定義に矛盾する結果を生み出していると主張するのだが、これは第IV部で論じたように、オザンファンとル・コルビュジエが一九一八年にピュリズムを提案した際に行つたキュビズム批判と類似する。つまりユイグにとって、キュビズムは「現実」から乖離し、また「抽象」にも到達していない芸術なのである。他方では、ユイグは「古典へと向かう反動」や「規律」を自らのものとしたキュビズムが「改革者かつ構築者たろうとした」

醒」は、とりわけ「構造」という「物事のもつとも『現実的なもの』」を描いたセザンヌとの関連から説明されている。⁽¹⁰⁾さらに「中世の細密画家」に喩えられるドランのキュビズム期の作品から、「歪曲というよりも単純さと基本的なヴォリュームへの回帰のうちに表現を探索する」第一次世界大戦後の作風への変化を、ユイグはフォヴィスムがセザンヌから得た教えの成果として評価している。⁽¹¹⁾こうした観点はユイグのみならず、同時代の周辺の批評家にも共有されていたものであった。ポーランドの批評家ヴァルデマール・ジョルジュもまた、同書の第六章にてドランのキュビズムが「アルカイズム」と密接に結びついている点でブラックやピカソのキュビズムと異なっていることを強調する。⁽¹²⁾

ユイグがしばしばフランス的な伝統を説明するために用いるのが、「秩序」と「現実」、そして「实际的」という言葉である。实际的^{ポジティブ}というフランス語の形容詞は、「実証的」ないしは「具体的」とも訳され得るものであり、抽象的な理論ではなく実際に眼の前にある対象に即した態度ないしは性質を示している。例えば「フランス的な好み」が向けられるのは、ユイグによれば「精神を満足させる知的な秩序ないしは感性を目覚めさせる快活で生き生きとした魅力のなかにある、实际的だが人間味を帯びた現実のものを、直接感じる能力⁽¹³⁾」である。

ユイグやヴァルデマール・ジョルジュの見解は、当時一般的であった美術理論や美術史的観点を反映するものであった。まず、秩序と自然の双方を現代フランス絵画の起源に見るこの観点には、本書第5章で論じたようなアンドレ・ロートの影響があると考えられる。実際、一九三四年の国際会議『芸術と現実、芸術と国家⁽¹⁴⁾』では、フランスの代表者としてフォションやジュール・ロマンとならびル・コルビュジエ、ロート、ポール・ジャモ、ヴァルデマール・ジョルジュが登壇しており、互いの交流を深めるひとつの機会となっていただろう。

また、フランス的伝統を自然にしたがう謙虚な姿勢と結びつける着想は、一九三四年にジャモとシャルル・ステリングの監修によりオランジュリー美術館で開催された『十七世紀フランスにおける現実の芸術家たち^{レアリテ}』展から直接の影響を受けたものと考えられる。この企画の目的は、ジャモの言葉を借りれば「ルネサンスの天才の兄弟の

的」なキュビズムを展開した芸術家としてピカソ、 그리스、ディエゴ・リベラ、ピカビア、クブカ、マルクーシといった芸術家たちを挙げている。後者の芸術家たちはピカビアを除いて皆フランスの外で生を受けた芸術家たちである。このグループの特徴をユイグは「冒険に満ちた非現実的なスペインの誇張」、「スペイン的ロマン主義」という表現によって説明する。⁽²⁷⁾ こうした分類に加え、さらに「北方」と「ラテン」、「フランス」と「ユダヤ」、「西洋」と「スラヴ」というユイグの設けた対立項が、キュビズムの物語のなかで領土化と排除の構造を築きあげるようになる。それはイポリッド・テーヌを想起させる決定論的な固定観念に満たされたキュビズムの擬似民族学であった。

ラテン的な魂は、北方的な感情の吐露と抒情^{リリスム}に対して知性により抵抗しようと切実に願い、それを抑制する。だが、厳密さと大胆さ、過剰さと幻想とを混ぜ合わせたスペイン的なラテン性と、さほど創造的ではなくより謙虚であり、純理的な推論を寄せつけない傾向を備えたフランス的なラテン性とがある。スペインが提唱し跳躍をもたらしすのに対し、フランスは発展の心的メカニズムをもたらず。そしてそれらすべてにユダヤ的な誘因が作用する。ラテン精神が自らの築きあげた心的な構築を享受するのに対し、西洋的な伝統にとらわれていないユダヤ精神や、ニヒリズムをたずさえたスラヴ精神は「心的な構築を」放棄することに喜びを覚え、このことによって新しいことを試み、とめどなく知的思弁を解き放とうとするのだ。原理的にかくも多様な力、ただし自らの活動を強化しつつその効果に奇跡的に一致する力から、キュビズムは生まれた。⁽²⁸⁾

ユイグが評価するのは、もちろん、キュビズムを構成するこうした雑多な要素のなかでも、とりわけ彼がフランス的な性質とみなすものである。ユイグは、例えばブラックが「フランス的な調和を構成する抽象的な生と実際のな生という二つの極端な点」を希求した点を非常に高く評価する。⁽²⁹⁾ ここで「抽象的な生」が造形における「色彩」や「調和」だとすれば、「実際のな生」は「とるに足らない林檎や女性のからだ、風景をキュビズムの骨組みのな

のだと主張する。⁽²²⁾この点でユイグはキュビズムが美術史において果たした役割を高く評価する。彼にとつて「キュビズムの反動とは、ロマン主義と古典主義、北方の精神と地中海の精神、あるいはこう言つたほうがよければ、ベルクソンの精神とデカルトの精神を代わる代わる互いに交替させるこの果てしない闘いについての新たなエピソード⁽²³⁾だった」。

続いてユイグは、キュビズムの発展段階をあらめて「現実」との関係から捉え直している。ここで注目されるのは、ユイグがキュビズムにおける「概念のレアリスム」の定義を踏まえて「現実^{レアリテ}」という言葉を使用している点である。彼は一九〇六年から〇八年のキュビズム黎明期におけるキュビズムの試みが「外見の現実^{レアリテ}ではなく知的な現実を事物から抽出しよう」とするものだったと考える。それは「抽象的ではあるけれども世界の表象^{レアリテ}を与えるもの」だった。やがて「画布のうえで現実のものと無関係に恣意的に秩序立てられた」線や色彩が、キュビズムに「自立した現実」を与えることになる。⁽²⁴⁾ユイグは前者の「分析的」な手法をセザンヌからの影響、後者の「造形的」な手法をゴーガンからの影響であると説明する。こうして抽象へとたどり着いたキュビズムの発展、とりわけグリスの到達地点は「システムにまで推し進められた古代およびルネサンスにおける調和という野心、西洋世界の理性の奢り」を起源とする。ただしこの人間の英知の勝利は、矛盾したことに非人間的表現への到達を導くことになる。ユイグは「芸術家とはなによりもまず非人間的になろうとする人間なのだ」というアポリネールの言葉を引用しながら、キュビズムの芸術家が論理から出発し非論理へと到達した原因を、キュビズムの非人間化のプロセスのなかに見てとるのである。⁽²⁵⁾

こうした発展段階を踏まえたうえで、ユイグはキュビズムの地理学を展開することになる。キュビズム黎明期の「分析的」な段階を実現した芸術家として、ユイグはブラック、グレーズ、メッツァンジェ、ル・フォーコニエ、ジョルジュ・ヴァルミエ、エルバン、レジェ、ロート、セルジュ・フェラといったフランスの芸術家たちを挙げる。彼らは「フランスの建築的で実地的な論理」、「フランス的な古典主義」に依拠する芸術家たちだ。⁽²⁶⁾一方「造形

ンらのフランスの同時代の芸術をもっとも高く評価する。曰く、「キュビズムによって造形美は『自然』と同じ資格を持つ物質的な真実になったのであり、キュビズムを失敗として拒絶したひとびとでさえ、自らの過去にキュビズムを有していることで自身がより豊かになったのだと感じたのである」³⁴。

『現代美術史』のほかの著者もまた、ユイグと同様、キュビズムの多様な傾向を民族性の観点から説明しようとし、とりわけフランス的なキュビズムをもっとも高く評価した。「キュビズムの誕生」の節を担当したロートは、自らを含め、一九一一年にサロン・ドートンヌの第四十一室を占領したキュビストたち、後に「サロン・キュビスト」と呼ばれることになる者たちを「フランス的キュビズム」の担い手とするのに対し、ピカソや 그리스、スルヴァージュ、リベラ、セヴェリーニ、ジャック・リプシッツら外国人芸術家をスペイン的キュビズムに分類している。前者は第一次世界大戦前のキュビズムの栄華を実現した動向であり、後者は第一次世界大戦後にピカソの影響を強く受けた動向を指す³⁵。

ロートの論考の後には、各々の芸術家の展開に焦点をあてた節が続く。ジェルマン・バザンによるピカソの解説、ジャン・カサーによるブラック、マルクシーシ、グリスの解説、レイモン・コニアによるレジェを扱った解説である。とりわけコニアは、キュビズムにおける「レアリスム」について言及するなかで、前述したユイグの見解への賛同を示している。曰く、「彼『レジェ』は、自己に閉じこもった存在としての芸術作品を拒み、現実の生活との接触を保った要素とのバランスのとれた芸術作品を受けいれる」³⁶。コニアによれば、「作品と生活のあいだ」に立つレジェの位置どりは、「レオンス・ロザンベールが『レフォール・モデルヌ』という名のもと集めたキュビストのほとんど」に共通して認められるものであった³⁷。さらに、キュビズムの章の最後の節となるバザンのピュリスムの節においても、オザンファンの作品における現実的な要素があらためて強調されている。

キュビズムを扱った第八章の後には、第九章「外観への回帰」が続く。だがそこでもまたキュビズムが登場する。それはユイグが高く評価するラ・フレネーやロートといった「ネオ・キュビズム」の画家たちである。この章

かに控えめに再現する」要素である。⁽³⁰⁾ また彼は、ピカソの想像力がやがて尽きてしまったのに対し、メッツァンジェやヴァルミエ、エルバンらレオンス・ロザンベール画廊に集ったフランスのキュビズムこそが、「実際の」な要素、すなわち「眼に見える外見」に着目しながら新しい運動を展開したのだと主張する。ユイグはこうした芸術家の作品における抽象表現を「現実的な幾何学」として評価する。⁽³¹⁾ さらに、レジェが賛同したオザンファンとル・コルビュジエのピュリスムに関して言えば、それが抽象表現を追い求めながらも「物理的な現実性」に依拠するものだったと指摘し、彼らが「自然に施す知性の働き」を「エンジニアの仕事であり、本質的に実際のなもの」と表現する。⁽³²⁾ ユイグはこのようにしてピュリスムにおける「最後にやってきたフランス的キュビズムの実際のなセンス」を評価する。なぜならば、「実際の」である芸術、すなわち実際の現実に根ざす芸術こそが、「創り手の魂と鑑賞者の魂とのあいだのコミュニケーションの道具」たり得るからである。⁽³³⁾ ユイグはこのようにして、キュビズムを芸術家の国籍別に分類したうえで、外国人によるキュビズムを批判することで、フランスのキュビズムを擁護したのである。

もちろん、第一次世界大戦前のキュビズムの実際の展開は、ユイグが前述のとおり図式的に示した民族性からだけでは説明できない。しかしこのような誤った解釈にもかかわらず、ユイグのキュビズム論を今日読みなおす意味があるとするれば、それが当時のフランスにおける美術史的な言説の一般的傾向を映し出しているからである。一方では彼は、フランス人によるキュビズムが十七世紀フランスの「レアリスム絵画」の精神を継承するような「実際の性」や「謙虚さ」を持つものであることを主張し、そこに人間性があることを暗示した。他方ではそうした精神にもとづきながら現代生活を表現するキュビズム以降の作品が観客と芸術家をつなぐ「コミュニケーションの道具」であることを強調し、その社会性を示唆した。この傾向はちょうど、本書第8章で指摘したような、構築的な未来志向のユートピアと懷古主義的なユートピアの歩み寄りの現象をなぞるものである。ユイグは、そうした立場から、さまざまな起源より生まれた過去のキュビズムの歴史的な重要性を認めつつも、それを乗り越えるオザンファ

るように、パリ万博でジョルジュ・ユイスマン率いる委員会が指揮したシャイヨー宮壁画裝飾には、キュビズムの代表的な芸術家たちは携わっていない⁽⁴³⁾。また国立近代美術館における『フランス美術傑作』展で扱われたのは、フランスの中世美術から十九世紀の印象派までであった。そこで展示された一番若い世代はゴーガンやスーラ、トゥールーズ・ロートレックらであり、フォヴィスムやキュビズムの芸術家は展示されなかった⁽⁴⁴⁾。

こうした動向とは反対に、一九三七年五月から十月までプティ・パレで開催された『独立派美術の巨匠（一八九五―一九三七年）』展には、ブラックやグレーズ、メッツアンジェ、レジェ、デュシャン・ヴィヨンといったフランス人のキュビズム芸術家だけでなく、パリで活躍したピカソやギリスなどの外国人も含まれていた。それは、監修を務めたプティ・パレの館長レイモン・エスコリエによれば、「フランス芸術のもっとも大胆な傾向を、偉大なる鷹揚さによつて受けいれる」パリの「伝統」を観客に伝えるよう意図された企画だった⁽⁴⁵⁾。またアルベール・サローは、カタログ序文のなかで、この企画が印象派の終焉からフォヴィスム、キュビズムの展開を扱うものであると記した後に⁽⁴⁶⁾、こうした動向においてこそ「数世紀のあいだ続いてきたフランスの大胆不敵な伝統のなかに自らの起源を再発見する」ことができるのだとする⁽⁴⁷⁾。こうした表現には、国際都市パリを讃えつつも、外国人のもたらした「エコール・ド・パリ」（パリ派）を、フランスの芸術、すなわち「エコール・フランセーズ」（フランス派）のなかに組み入れようとする開催者の意図が読みとれる⁽⁴⁸⁾。それはヴァルデマル・ジョルジュの排他的な愛国主義にもとづく「エコール・フランセーズ」の定義とは異なるものであったが、フランス性を強調することで作品の重要性を主張する点で、やはり愛国主義的な観点に根ざしたものであったと言える⁽⁴⁹⁾。

フランスの現代芸術家の諸流派を積極的に候補にいれるよう最初に提案したのは、美術批評家であり一九二四年からはパリの市の議員をつとめていたジョルジュ・プラドだった。一九三五年十二月の市議会を記録した『パリ市公式報告書』では、プラドは審査員の「身内最良」と「悪趣味」が出品作の決定に反映されることを防ぐために、まずは「現代の傾向を代表する」オトン・フリエスとドゥノワイエ・ド・スゴンザック、そして一九三五年からアカ

で「ネオ・キュビズム」を扱ったコニアは、ピカソやブラック、レジェの「理論的キュビズム」が「現実的なものに回歸しオブジェに服従しながらも理論と抽象的なものへの憧れに支配されたままである」のに対し、ラ・フレネーやロートの作品には「生命と空気」や「高貴な様式」があるとする⁽³⁹⁾。また彼は、ロートこそが「現実的なものの刷新」を達成したのだとして、この画家を高く評価する⁽⁴⁰⁾。このように、『現代美術史』の著者らは皆、純粹な造形言語へと向かったキュビズムにおける「概念の現実」よりも、自然を想起させる「現実」ないしは實際に眼の前に存在する「現実のもの」の再現を高く評価したのである。

二つの独立派美術展

フランス人のキュビズムを外国人のキュビズムと区別する観点は、前述した『現代美術史』（一九三五年）の出版により学問的な正当性を与えられたのだが、もちろんフランス人のなかにも、こうした傾向に抵抗するひとびとは存在した。ジェームズ・D・ハーバートや藤原貞朗、山本友紀が明らかにしているように、このような異なる歴史観とイデオロギー的な対立とを可視化する機会となったのが、一九三七年のパリ万国博覧会である⁽⁴¹⁾。この万博は、多くの雇用者を生み出したアメリカのフェデラル・アート・プロジェクトに倣い、失業者対策の一環として意図された⁽⁴²⁾。このためあわせて開催された複数の美術展の企画は、芸術と社会との関係を強化することを表立った目的とされていた。しかしそれは同時にフランス美術史のさまざまな再編成の可能性を提示する場ともなった。とりわけ顯著であったのはフランス文化の枠組みを規定し、そのことによって特定の芸術を排除しようとする傾向である。この包括と排除の構造は、フランス文化の「領土」を明示することに寄与した。そこで次にこの節では、フランスが主催した一九三七年の展覧会のなかでさまざまな規定されたフランスの文化的「領土」において、キュビズムがどのように位置づけられたのかを検討する。

まず一方には、キュビズムをフランスの近代美術の歴史から排除しようとする動きがあった。山本友紀が指摘す

ダ、構成主義、絶対主義といったフランス外で発展した運動、シュルレアリスムのように国際的に展開した芸術が展示された。キュビズムの部屋に置かれたピカソ作品の展示数は、出展者全体のうちでもっとも多く、一九〇八年のプロト・キュビズム期の風景画から一九二五年の静物画まで計十一点が出展された。さらに、「キュビズムの形成に参与した」アフリカの仮面や、「シュルレアリスムの画家の探求に与えた影響を示す」ポリネシアの彫刻もまた展示の対象となっている。⁽⁵⁾ セザンヌから出発するこの歴史観は、フランス文化が国際的な前衛芸術の動向におよぼした影響の大きさを物語るものである一方で、アフリカやオセアニアの「部族芸術」も展示する姿勢には、フランス美術そのものの国際的起源をも強調しようとする意図が表れている。なによりもこの展覧会が目指したのは、伝統の重要性が主張されるあまり前衛芸術においてさえ否定される傾向にあった自由な個人主義をとり戻すことであつた。カタログ序文の最後には次のように記されている。

ここに集まつたすべての作品は、明らかに多種多様なのだが、ひとつならず複数の共通の特徴を有している。また、順応主義が恒久の原理によつて独自の実験とすべての予想を裏切る発意の持つ危険を制限しようとするなか、これらの作品は、この原理を破局させるといふひとつの方向性を示している。⁽⁶⁾

こうした姿勢は、『フランス美術傑作』展とは正反対であるばかりか、前衛芸術における伝統を強調した『独立派美術の巨匠（一八九五―一九三七年）』展とも対照を成す。この展覧会にはユイグが「ネオ・キュビズム」に分類したロートは展示されておらず、ヴァルデマル・ジョルジュやユイグにおいて認められたナシヨナリズム的な観点に対する反抗を示すものだったのである。このような展覧会の着想には、企画委員の一員であつたレイナルやゼルヴォスの見解が強く反映されていたと考えられる。

デミール・デ・ボザールのメンバーに入った「フランスの芸術家たち」を代表するフェルナン・サバットの三人を画家の代表者として任命することを提案した。さらに続けて、「優美で古典的」なアカデミーの芸術家だけでなく、アンリ・マルタン、エドゥアール・ヴェイヤール、ボナール、マイヨール、ドラン、ブラック、スゴンザック、デュフィ兄弟といった「異論のない現代芸術の巨匠たちと諸派のリーダーたち」の作品を購入することを提案している。⁽³⁰⁾ またプティ・パレの資料室には、政治家ジョルジュ・ユイスマンや画家アンドレ・デュヴァンペらによる出品芸術家推薦リストが所蔵されており、ジョルジュ・プラドによる推薦者の項にはブラックやドラン、グロメール、モイズ・キスリング、ロートといった多様な画家たちの名前が挙げられている。⁽³¹⁾

この展覧会は、第一次世界大戦以前にキュビズムの発展に貢献した芸術家の何人かの作品をパリ市が国家予算により購入する機会となった点でも重要な出来事だった。⁽³²⁾ 作品購入には多大な予算があてられ、もっとも高額な購入例から挙げていくと、マティスに十万フラン、ボナールとユトリロに五万フラン、ブラック、ドラン、スゴンザック、アンリ・マルタンに四万フラン、ルオーに三万フラン、ロベール・ドローネーとフリエス、グレーズ、キスリングに二万フラン、ロートとメッツアンジュには一万五千フランが支払われた。⁽³³⁾ またカタログの謝辞にレオンス・ロザンベールやポール・ギヨームなどキュビズムの発展に貢献した画商たちの名が挙げられていた事実もまた、政府と前衛芸術の業界とのあいだに良好な関係が築きあげられようとしていたことを示唆している。ただしピカソやグリスの出品作はこのときには購入されていない。⁽³⁴⁾

他方、同年七月から十月までジュ・ド・ポールで開催された展覧会『国際独立派芸術の起源と発展』では、ジュ・ド・ポールの外国人芸術家部門を担当したアンドレ・デザロワに加え、ゼルヴォスやエリュアール、カンディンスキー、レジェ、マティス、ピカソ、ブラックといった二〇世紀前衛文化の担い手たちが委員として協力した。セザンヌやルノワール、ヴァン・ゴッホ、ゴーガン、スーラやルドンといった、フランスで十九世紀に活躍した芸術家に加え、フォヴィスムやキュビズム、ピュリスムといったフランスの二〇世紀前衛芸術、新造形主義やダ

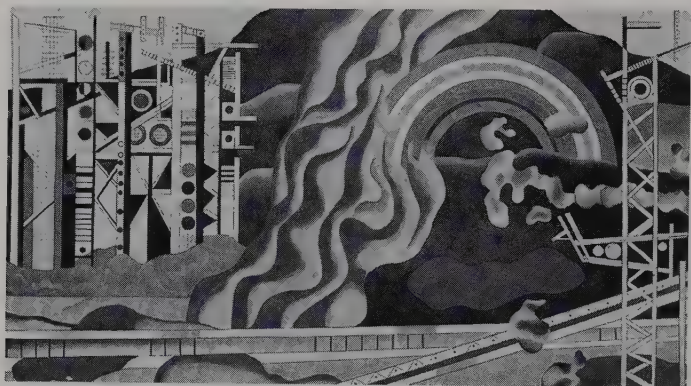


図 211 フェルナン・レジェ《諸力の輸送》1937年 パリ、グラン・パレ（パレ・ドラ・デクヴェルト）



図 212 フェルナン・レジェ《本質的な歓び、新しい楽しみ（パリ万国博覧会 農業館の装飾パネル）》2011年（1937年のオリジナル作品の復元）マドリード、レイナ・ソフィア国立美術館

都市の風景や飛行機や列車の部品を想起させる幾何学的な意匠を描いた。航空館を飾った《プロペラ》では、空を思わせる美しい青色に淡い色彩で彩られたプロペラが描かれた（口絵25）。プロペラを中心とし同心円状にひろがる青系統の色彩の帯のうえには、白い線で描かれた機械的な部品の素描が浮きあがる。工業的な素描を特徴づける明瞭な線の知的な冷たさを、絵画的な色彩の美しさが和らげている。こうした功績が讃えられ、万博では金メダルを受賞している。

ロベールによる航空館壁画装飾の企画には、妻ソニアとオブレだけでなく、一九二五年頃より壁画装飾に熱心な姿勢を見せていたグレーズや、モスクワ生まれのキュビズム画家スルヴァージュもまた参与した。彼らは巨大な壁画を、幾何学的に抽象化した人物像や街の光景、機械の部品の意匠で覆った。

またフェルナン・レジェは、発明館のために《諸力の輸送》（図211）と題した壁画を制作したほか、農業館のためにシャルロット・ペリアンの協力を

キュビスムの壁画

先に述べたように、シャイヨー宮壁画装飾ではキュビスムの芸術家たちは採用されなかったものの、一九三七年の万博の別のパビリオンでは、グレーズやレジェ、ロート、ドロローネー夫妻、スルヴァージュといった芸術家たちは壁画の注文を受け装飾にたずさわった。例えば諸科学の発展を展示した発明館では、人民戦線政府の主導のもと、グロメールやレジェ、ロート、リュルサ、リブシツラ、社会に貢献する芸術の実現を目指す前衛芸術家たちもまた、壁画装飾に参加した⁽⁵⁷⁾。

ロベール・ドロローネーが建築家のロベール・マレ・ステヴァンスらから航空館の壁画注文を受けたのは一九三六年だった。前年の『コミューン』誌のアンケートに対する返答のなかでは、彼はすでに次のように壁画制作への積極的な態度を示している。

手仕事の芸術家である私はいえ、壁で革命をおこす。ある時、私は壁を變形させる新しい素材を見つけ
た。外側からだけではなく、その物質性そのものを變形させるのだ。芸術を人間と分け隔てるだって？ めっ
そうもない。私には芸術と人間を分けることなんてできない、なぜならそれが私の使命だからだ！ イーゼル
画が流行っていた時だって、私はすでに、大きくて建築的で、偉大な集団的觀念を表現する壁画しか頭にな
かった⁽⁵⁸⁾。

航空館の二五〇〇平方メートルの広大な壁画の装飾のために、ロベールだけでなく妻ソニアも協力した。さらに
ロベールとともにグループ「芸術と光」を結成した建築家フェリックス・オブレも装飾に参加している。夫妻は鉄
道館の装飾も依頼されることになる。鮮やかな色彩で彩られたそれらの装飾は、飛行機のプロペラや鉄道の車輪を
想起させる円形のモチーフをちりばめた抽象的な意匠を特徴としていた⁽⁵⁹⁾。円形の形態は、ロベールが一九一三年春
から抽象絵画のモチーフとして好んで用いていたものである⁽⁶⁰⁾。ソニアもまた、壁面装飾のために、円形で構成した

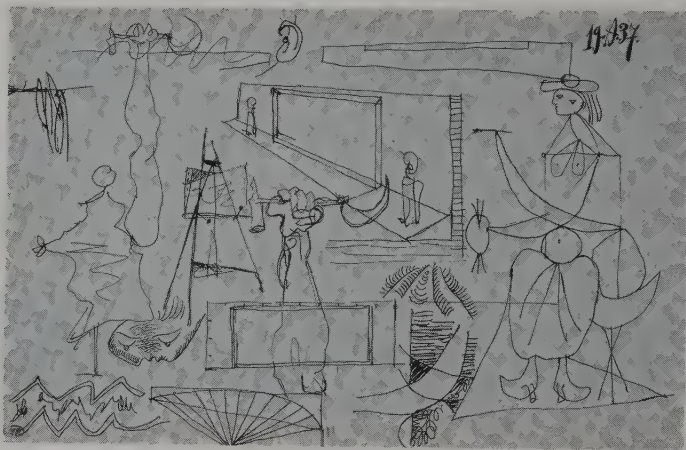


図 214 パブロ・ピカソ《アトリエ 画家とモデル 鎌と槌を握る腕》1937年4月19日
パリ，国立ピカソ美術館

では子供を抱いた女性が泣き叫んでいる。子供はこの画面で唯一口を閉じた人物である。おそらくはすでにその命を奪われたのである。太陽の代わりに電球の光が煌々と照らし出すこの場面は、建物の内部と外部のどちらなのか曖昧だ。ひとびとの叫び声はどこにも届くことはなく、閉塞感のあるカンヴァスの空間に閉じ込められている。

スペイン共和国の依頼を受けて描かれたこの作品は、一九三七

年にバスク地方の一都市ゲルニカを襲ったナチスによる空爆の悲

惨さを描いたものであった。ピカソは長年フランスに拠点を置いて

活動していた芸術家だったが、一九三六年九月十九日に共和国

政府にプラド美術館の館長に任命されるなど、スペインの美術界

においても象徴的な存在となっていた。ピカソが万博スペイン館

への作品の注文を受けたのは一九三五年末であったが、初期の準備

素描描は一九三七年四月のものである。ただしこのときは女性芸術

家とそのモデルをシュルレアリスム的なヴィジョンで描く《画家の

アトリエ》の構想が練られていた。大きく歪曲された人物の

形状だけでなく、画中のカンヴァスの横にしばしば描かれた階段

や梯子もまた、ピカソ独自の「超現実」への道を示すモチーフで

あると言える。他方で、四月十九日のある素描には、向かって左

側に、ハンマーと鋏のついた工具という、共産党の象徴を高く掲

げる拳が描かれている(図214⁴⁶)。したがってこの時にはまだ、芸術

のための芸術を追求する姿勢と、社会へ目を向ける自らの姿勢

のどちらを表現すべきか、まだ明確に決断されていなかったこと



図 213 パブロ・ピカソ《ゲルニカ》1937年 マドリッド、レイナ・ソフィア国立美術館

得てフォトモンタージュを施した壁画を制作している(図212⁽⁶⁾)。壁画に描かれたこれらのヴィジョンは、近代生活というテーマにおいても、またキュビズムの実験から展開したその色彩や構図においても、例えばシャイヨー宮の壁画を装飾したルイ・ビヨテの古典主義的な主題やアカデミスムと折衷された様式とは鮮やかな対照をなしていた。

《ゲルニカ》の咆哮と彷徨

一九三七年の万国博覧会に展示された作品のなかで、今日に至るまでもっとも多くの研究が捧げられ、解釈が提示されたのは、ピカソがスペイン館のために描いた《ゲルニカ》(図213)である。

よく知られた作品ではあるが、今一度各々のモチーフに眼を向けてみよう。モノクロームで彩られた横七メートルを超える巨大な画面は、複数のモチーフにより複雑に構成されている。画面右側から駆け込む女の姿、胸をはだけたまま裸足で逃げてくる女、窓から心配そうに明かりをとす女がいる。この人物が手に持つろうそくの光は、画面全体に大きな三角形の構造をつくりだしている。そのもとには傷を負った馬と、その足に踏みしだかれる腕と頭だけになった男がいる。男の右手には折れた剣が握られたままだ。また男の首の切り口は空洞になっており、まるで壊れた彫像のようである。画面左手には牛が途方に暮れた顔をしており、その背中の部分では鳥が口を開けたまま空を見あげている。その下

題の過去の作品、キリスト磔刑やミノタウロス、女性、闘牛場を描いたピカソの過去の作品など、さまざまなイメージとの比較も盛んに行われてきた。⁽⁶⁾ この解釈の可能性の幅は、同時に決定的な読みを行うことの難しさを意味していた。実際に描かれたモチーフの象徴体系と、それらが暗示する物語を読み解くことは、例えば《ゲルニカ》と同時に完成された版画《フランコの嘘と夢》にくらべればはるかに困難である。一九三七年の万博でポストカードとして販売された《フランコの嘘と夢》では敵と味方が明確に描かれているが、《ゲルニカ》ではきわめて曖昧だ。雄牛がフランコの化身であるのに対し馬はスペイン内戦の犠牲者であるとする解釈もあれば、雄牛は反対に共和国のひとびとを鼓舞する象徴だとする解釈、また馬こそがフランコの化身であるとする解釈もある。⁽⁷⁾ だが実際にここに描かれているのはただひたすら人と動物が苦しむ姿である。

この作品における断片的なモチーフを寄せ集めた構造や身体の歪曲は、キュビズム的な実験の延長上にあると言える。しかしキュビズム的な要素としてT・J・クラークがなによりも注目するのは、制作途中でピカソが壁紙のようなものをカンヴァスに貼りつけていた事実である。クラークは、こうした試みが色彩をとりいれるためではなく、むしろ多様な「表面」をとりいれ「光と闇の機械」のもたらす均一性を和らげることを目的としていたのだと考える。⁽⁸⁾ こうした表面性への考察の結果とりいれられたのが、馬の体の表面に施された、新聞紙の文字を思わせるような模様だと彼は指摘する。それはまさに、新聞紙をカンヴァスに貼った第一次世界大戦前のパピエ・コレを想起させるものであった。

一九三七年、編集者クリスチアン・ゼルヴォスは『カイエ・ダール』誌の一〇三月号でスペイン内戦に焦点をあてた特集を組み、ピカソの《フランコの嘘と夢》を掲載した。さらに四・五月号では、ピカソの《ゲルニカ》の制作過程を写した写真とともに、この作品について書かれた詩人や批評家たちの文章を掲載した。執筆者はさまざまにピカソの《ゲルニカ》を称賛した。カスーはピカソの才能を戦争の残酷さを描き出したゴヤの才に類するものであるとした。⁽⁹⁾ レリスは「古代悲劇を想起させる」と評価し、ホセ・ベルガミンは「歴史よりも真実」なものとし



図 215 ドラ・マール《グラン・ゾーギュスタンのアトリエ [パブロ・ピカソ《ゲルニカ》]》1937年5~7月
パリ、国立ピカソ美術館

がわかる。やがて同年四月二十六日のナチスによるゲルニカ爆撃の知らせを受け、五月一日の素描以降、スペイン内戦の惨劇を訴える作品としての《ゲルニカ》の構想が練られはじめた。制作途中のイメージには、苦しみにもがく登場人物たちのなかで振りあげられた腕がふたたび登場する(図215)。それは太陽を背にして光り輝き、建物から差し伸べられたランプの光とともにひとびとの闘志を導く象徴として機能している。また、梯子はもはや「超現実」と「現実」をつなぐ道具ではなく、助けを求めるひとびとを救済するモチーフとして描かれるようになる。⁽⁶⁸⁾だが、こうした希望の象徴もやがて完成作では姿を消し、電球という人工の光がひとびとの苦しみを冷たく照らし出すことになるのである。

《ゲルニカ》の制作過程は、公開当時より、非常に詳細に、また熱心に紹介された。多くの素描と、制作途中にドラ・マールが撮影した写真が、一九三七年の『カイエ・ダール』誌に掲載されたのである。こうした資料をもとに、美術史家たちは《ゲルニカ》をさまざまに解釈することになる。《ゲルニカ》は、暗示的な戦争画としても、実際の歴史的出来事に触発され再構築された宗教画としても、また画家個人の私的な感情を象徴的に物語るための神話画としても、さまざまなジャンルにまたがる作品として鑑賞された。新聞に掲載されたバスクの爆撃の写真から、聖母子像や磔刑図、アポカリプスといった宗教主

衆の嘲笑や無関心によって迎えられた。⁽⁸³⁾『カイエ・ダール』に掲載された記事のなかでオザンファンは、スペイン館を鑑賞しに來た子連れの母親がスペイン内戦の被害を写した写真を見て心を打たれたのに対し『ゲルニカ』を滑稽に感じて揶揄したエピソードを紹介している。⁽⁸⁴⁾ピカソの『ゲルニカ』が現代芸術の代表的な作品としての、また平和の象徴としての今日の揺るぎない位置づけを与えられるには、反ファシストの象徴としてイギリスで巡回展示され、さらに海を越えてニューヨーク近代美術館で展示されるまで待たなければならなかった。⁽⁸⁵⁾

2 レアリスム論争の背景と展開

背景としての二つの国際会議

一九三七年の万国博覧会は、美術の歴史と政治史の交錯が非常に顕著に表れた瞬間であった。だが輝かしい祝祭の背景には、第二次世界大戦を予見させる不穏な空気がすでに漂っていた。一九三三年、ナチスの党首アドルフ・ヒトラーが国会選挙に当選しドイツ第三帝国首相に着任した。一九三五年には、ムッソリーニのエチオピア帝国への宣戦布告を受け、イタリアは国際連盟による経済制裁を受けた。一九三六年にはスペイン内戦が勃発し、フランス率いる反乱軍がファシズム国家樹立を目指しドイツおよびイタリアに支援を要請した。こうしたなかで、前衛の陣営においてもファシズムに迎合する芸術家たちが登場した。例えば未来派詩人マリネッティや表現主義詩人ゴットフリート・ベンによるファシズムへの傾倒は、前衛芸術が「右」にも「左」にも位置づけられ得るということの意味⁽⁸⁶⁾していた。だからこそ反フランコのピカソや人民戦線を支持したレジェのように、一九三七年の万博は芸術家が自らの政治的な立場を明確に示す重要な機会となったのである。しかしその背景を理解するためには、一九三〇年代後半に繰りひろげられた「レアリスム」をめぐる論点を踏まえないならぬ。

た。⁽⁷⁴⁾

もつとも長文の賞賛をピカソの《ゲルニカ》に捧げたのはゼルヴォスだった。彼は《ゲルニカ》のなかに、「攻撃的で、制御不可能で、理解力の範囲を超え出る」ような力と、「人間たちの残酷さ」の犠牲者たちの叫び声を聴きとっている。⁽⁷⁵⁾それは、現実を写實的に描くだけでは伝えられないような「過激な緊張」の表現なのであり、視覚的な感覚も聴覚的な感覚も刺激するものなのだ。⁽⁷⁶⁾このような表現は、「感情の流出」を見る者にひき起こさせ、「人間の苦痛の根底に触れさせる」。⁽⁷⁷⁾「タブローの表面を覆う記号」はこうした過激な作用を見る者におよぼすために、多くのひとびとは「無数の湾曲表現」を利用して「それらの記号が生きざるを得ない時間」から逃げようとする。⁽⁷⁸⁾しかし「この時間を生きた」者のみが、「悪をなす行為をよりはつきりと見抜ける」。⁽⁷⁹⁾ゼルヴォス曰く、この性質ゆえに、「この作品は永続的に心に触れるのであり、教唆をもたらし感情を呼び起こし、眼に明らかな現実よりもっと重大きな物事があるのだという確信を生む。そしてそうした物事の重大さに参与することは、尊厳のうちで自らを少し高めることなのだ」。⁽⁸⁰⁾

またゼルヴォスは、《ゲルニカ》を古典主義とは相容れないロマン主義的な作品であると一義的に解釈することに反対している。というのも、ピカソに存在する「絶え間ない律動」は、彼のうちに「ロマン派的」な要素も「古典的」な要素ももたらすからである。⁽⁸¹⁾ただしそれは通常の「古典主義」とは異なるものであることを、ゼルヴォスは強調している。彼によればピカソは、「厳格さを拒むクラシック、特殊なクラシック、現実的なもののメタモルフオーズに完全に身を捧げ、単なる演繹的推論によって生命を説明することを拒みつつ、謎と新たな神秘を認めるクラシック、驚くべき量の観点を固定することができ、また同時にそれらを採用することができるようなクラシック」⁽⁸²⁾なのである。こうした主張は、おそらく、ピカソのキュビズムを「スペイン的ロマン主義」と評したユイグの図式的見解への反対意見として提示されたものとして考えることができる。

《ゲルニカ》の重要性を主張したゼルヴォスの努力にもかかわらず、この作品が伝えようとしたメッセージは公

isme)を理解する欲望に逆らうことがもはやできないのだ」と説明する⁽⁹⁾。さらにリードは、一九三四年のアンドレ・ブルトンのテクスト「シュルレアリスムとはなにか」を引用しつつ、芸術の革新性こそが人間精神に自由を与え革命を導くのだと主張する。ただしリードは同じ理由ですべての現代芸術を擁護するわけではない。むしろ自然を排除する「抽象」傾向もまた現代芸術の重要な要因として言及する。彼は発言の最後に、現代芸術における二つの傾向、すなわち「現実の要素をますます多く包含する」シュルレアリスム運動と、「現実を完全に否定する」アブストラクシオン・クレアシオンの運動があることを指摘したうえで、「『芸術』というひとつの言葉のもとこの二つの傾向を理解することができる」ばかりでなく、「同一の一個人の美的完成にこれら二つの傾向がともに訴えかける」ことも可能であると主張している。彼の発言の重要性は、現代芸術が「生命」や「現実」の概念とかならずしも切り離されるものではないこと、そして「現実」の過剰さに支えられたシュルレアリスムと、その完全な否定から成り立つ抽象芸術とが、ともに重要な価値を持つものであることを主張した点にあった。

このように、国家による芸術保護と、国家権力が介入することのない表現の自由の保証をどのように実現するかという対談の目的は、やがてどの現代芸術を、どのような観点から正当なものとしてみなすべきなのかという議論へとすり替わることになる。その重要な背景を成すのが、一九三四年のソ連作家連盟規約の表明である。社会主義レアリズムの定義を確認したこの表明以来、フランスにおいても、ひろく文化的事象一般を社会性や人間性といった観点から評価しなおそうとすることが、左派知識人にとってのひとつの重要な課題となった。

こうした傾向がもつとも如実に現れたのは、国際会議『芸術と現実、芸術と国家』の一年後に開催された『文化の擁護のためのパリ国際作家大会』であった。ドイツ再軍備宣言によるヴェルサイユ条約違反の後に開催されたこの大会に集結したのは、ファシズム政権の文化的な弾圧への危機感を募らせた知識人たちだった。だが、ソ連作家連盟規約の表明の翌年、仏ソ相互援助条約の調印の直後というタイミングでの開催だったこともあって、大会の中心となったのは、多くのフランスの芸術家たちが支持していた「芸術のための芸術」と、全ソヴィエト作家大会で

一九三四年七月二十五日から二十八日にヴェネツィアで開催された対談『芸術と現実、芸術と国家』は、芸術と社会との関係を問いなおそうとする試みであったが、むしろそこで確認されたのは、さまざまな概念の定義や前衛芸術の評価に関する登壇者たちの意見の不一致であった。一方では、「現実」と「自然」、「人間」という諸概念のあいだに断絶をもたらした現代芸術を批判する見解が存在した。ヴァルデマール・ジオルジュはその典型的な一例である。マシュー・アフロンが論じているように、この批評家は、一九三〇年初頭には、外国人を含むキュビズムやエコール・ド・パリの芸術家を評価していたそれまでの見解を劇的に変え、排他的なフランス愛国主義を前面に強調した批評を展開しはじめた。⁽⁸⁷⁾ 一方では彼は、一九三四年の対談では、一部の現代芸術を肯定している。曰く、「人間とそれを取りまく自然との関係は純粹に相対的」なもので、美術史のなかで変化してきたものであるから、かつてのあり方と変わってはいても「現実」はつねに近代芸術のうちに存在する。⁽⁸⁸⁾ さらに、「すべての芸術作品は、どのような様式であつても人間の使命なのであり、その消えることのない刻印を有している」ために、「芸術作品は抽象ではない」。⁽⁸⁹⁾ 他方では彼は、かつて賞賛していた芸術家のなかでも、とりわけ前衛的な特徴を示していたひとびとを批判している。というのも、「マティスやピカソ、キュビズムの画家たちによって人間と世界との絶縁が深まった」からだ。⁽⁹⁰⁾ 新しさの探求と古いものへの回帰の双方を支持しながらも、イタリア人やフランス人以外の芸術および特定の前衛芸術を退廃的なものとして否定する彼の主張は、それ以前に培われていたファシズム思想の流れを汲むものであった。⁽⁹¹⁾ 事実彼は、この対談の最後に「芸術の新たな再生のための道德的で政治的な条件はファシズムのイタリアにおいて実現された」のであり、「フランスもそれを実現するのに乗り遅れてはいけない」⁽⁹²⁾と主張している。

こうした保守陣営に対して前衛芸術を擁護したのは、ヴァルデマール・ジオルジュに続いて発言したハーバート・リードであった。イギリスのシュルレアリスム運動の指導的存在であったこの批評家は、「現代の芸術家は、芸術分野において、現実の下層を成す生命の諸要素、すなわち潜現実主義 (sous-réalisme) と超現実主義 (sur-ré-

代の諸権力が私たちを吊り下げようとするため具を抜きとり、人間の新しいかたちに協力する」よう、ひとびとに命じる文化なのである。⁽⁹⁸⁾ このように、カスーにとつての「革命」とは、「伝統」を「生」とのつながりのなかで考えることでこそ、また内在的な力にしたがいつつ既存の権力に逆らいながら新しい社会の秩序を構築することこそ、実現されるものであった。⁽⁹⁹⁾ こうしたカスーの主張には、前衛芸術における表現の自由と人間主義に根ざす道德原理との共生の道を探る意図を見出すことができる。⁽¹⁰⁰⁾

また、芸術における自由を最優先に考えることの妥当性を主張したのは、シュルレアリスムの旗手ブルトンであった。大会四日目には、ポール・エリュアールによりブルトンの演説が代読された。演説の最後を締めくくる一節は、プロバガンダ芸術を批判しながらシュルレアリスムの革命的本質を主張したものととしてよく知られている。そこでブルトンは、「反ファシズムや反戦を紋切り型に声明すること」によつてではなく、「精神と人間の解放という諸威力への揺るぎなき私たちの忠誠をはっきりと示すこと」によつてこそ、「枷となつてゐる古い鎖や脅威をおよぼしている新しい鎖から精神と人間を永久に解き放つ」ことができるのだと主張している。⁽¹⁰¹⁾

自由な想像力の追求が「文化の擁護」につながるのだとするブルトンの見解は、カスーの見解と大きく異なるわけではない。さらにブルトンは、カスーと同様、芸術的な革命と政治的な革命とが結び得る密接な関係を主張する。ブルトンは、芸術に内在する革命の作用に精神を解放することで、「世界を変革する」マルクスと、「生を変えろ」とランボーの理念とは、最終的に重なり合うはずだと考えていたのである。⁽¹⁰²⁾ だが先の引用のとおり、「私たちの芸術は革命に奉仕するのではない」とするカスーの見解は、単に社会主義レアリズムとの決別を告げるだけではなく、雑誌『革命に奉仕するシュルレアリスム』の理念との決別を暗示するものでもあった。⁽¹⁰³⁾ この時、社会主義レアリズム陣営は、社会に眼を閉ざしているかのように見えたシュルレアリスムを厳しく批判しており、カスーが暗示したシュルレアリスムとの決別もまた、同様の理由からのものであったと考えられる。⁽¹⁰⁴⁾

このようなシュルレアリスム批判を大会において公然と展開した登壇者のひとり、シュルレアリスムと袂を分

主張された社会主義レアリスムを標榜する「宣伝のための芸術」、そして自由で開放的な「革命的芸術」という、三つの立場の対立であつた。

後にパリ国立近代美術館の初代館長となるジャン・カスーはこの大会の第一日目に登壇し、「芸術のための芸術」とは異なる革命的芸術家の自由こそが人間性の危機を救うのだと主張した。彼はまず、「形式」がそれ固有のダイナミズムにしたがつて自由に展開することの重要性を説く。曰く、「文化と呼ばれるものを築いている詩的で芸術的な形式^{フォルム}」のなかに「伝統」を見出すことができる⁽⁹⁵⁾とすれば、それはこれらの「形式」がある事象に従順にしたがつたからではなく、それに反抗したからである。このことによつて形式は、「ある抵抗にうち勝ち、ある矛盾を肯定し、またそのことによつて自らが持つ活力を証明して見せ、さらには自らが生まれたそれぞれの条件のもとで、その都度人間の発明の力の新たな解答と、人間の力の完全にして全体的、かつ自由なイメージとを提供」する⁽⁹⁶⁾。したがつて、現代を生きる私たちは、伝統的であるとみなされたあらゆる過去の芸術を死んだものとして保管するのではなく、そのなかに「生」を見出し、自らの「生」とのつながりを感じなければならない。この、生物学的な歴史モデルを逸脱するような「生」と芸術とのアナロジーは、第IV部で論じた形式主義的な美術批評からの影響であると考えられる。

ただしカスーは、形式主義とは反対に、そうした諸形式が内在的な秩序のうちに閉じこもるものではなく、最終的には「芸術のための芸術」がもたらした「否定的で、矛盾に満ちた、破壊的な段階」を脱し、「調和的な社会の建設に寄与」しなければならないと主張する⁽⁹⁷⁾。もちろん彼は、「私たちの芸術は革命に奉仕するものでもないし、また革命が私たちの芸術についてのさまざまな責務を課すでもない」と付言し、自らの提案する芸術が、社会主義レアリスムとは異なっていることを示唆している。彼が求めているのは、シュルレアリスムにおける内在的な想像性に根ざす芸術と社会主義レアリスムにおける外在的な要請にしたがう芸術との中間に存在する文化、すなわち自律した内在的な原理にしたいながら外部へも開かれた文化なのであり、そのことによつて「より遠くへ行き、現

な芸術家たちはまったく別の方向、つまり「自然を模倣するのではなく競争相手とみなす」ようになる。⁽¹⁰⁾やがて絵画における「新しいレアリズム」が到来する。それは「古いレアリズムへの回帰」ではないし、また「この七〇年の実験」とも無縁ではない。「新しいレアリズム」の絵画は「かつて自らが鍛えた武器を再発見しその時には想像もしなかったことのために使う」⁽¹¹⁾。

彼がたどる絵画の歴史は明確だが、彼の主張する「新しい」レアリズムがどのような様式として定義されうるのかは曖昧なままにされている。というのも、それはある特定の描写方法を意味するものではなく、芸術家の社会に対する関係を示すものであるからだ。河本真理はすでに、著書『切斷の時代』のなかで、アラゴンがカラーージュについて書いた文章で使用する「レアリズム」という語がピカソのカラーージュもプロパガンダを目的とするフォト・モンタージュも意味し得ることを指摘している。⁽¹²⁾もちろん「レアリズム論争」でアラゴンにより用いられたこの言葉は、キュビズム理論でかつて主張された概念的レアリズムを意味するものではない。アラゴンの定義による「新しいレアリズム」とは、自然から解放された人間が社会関係を構築し新たな現実をつくりあげていく際の想像力にほかならない。アラゴンにとって、現実とは実際の社会なのであり、「レアリズム」とは人間同士の関係のなかで社会をかたちづくり、「現実を変えていく」芸術である。⁽¹³⁾そしてそれは、「無線電話」のように、自然に即してはいないが有用で美しい芸術作品である。

他者とともに働けば、あなたがたもきたるべき世界において彼らの仲間となるだろう。無線電話と同じくらい美しい発明を彼らはあなたがたに期待している。有名な言葉にしたがうなら、魂のエンジニアであることが作家の責任なのだ、あなたたちの道ゆきはもっと矮小だなどと思うのか？ 画家たちよ、あなたがたは新しい世界を作っていくのだ。⁽¹⁴⁾

様式としてのレアリズムではなく、政治的態度としてのレアリズムという定義は、おそらくこの討論会の出席者

から共産党運動に身を投じた詩人ルイ・アラゴンであった。アラゴンは大会五日目の演説で、まず「文学上のキュビズム」を「鼻持ちならない鰯の缶詰」と揶揄し、続いてシュルレアリスムや未来派に批判の矛先を向ける。こうして彼は、「現実への回帰」を呼びかけた後に、シュルレアリスムの芸術家たちの求める実験的な芸術と、それを支える想像の自由が、ナチスの拷問部屋へと芸術家たちを導いて行くのだと警鐘を鳴らす⁽¹⁰⁾。

これらの議論のひとつの核心となったのは、次のような問い、すなわち、芸術において、どこまでが正しい自由であり、どこから間違った自由なのかという判断を、誰が、どのような立場においてくだすのかという点である。大会においては、こうした問いへの決定的な答えが出されることはなく、それぞれの発話者の立場の対立のみが浮き彫りとなった。芸術における想像力の自由をファシズムの全体主義に抵抗する手段としたブルトンに対し、アラゴンは芸術と社会とのつながりを強固なものにする役割を芸術家が意識しなければ現状を打破できないと主張した。ただしアラゴンもまた、どのような現実をどのように描けば良いのかという点については、具体的に示していない。ファシズムに対して築かれた前線の向こう側でもまた、こうした問いに直面した芸術家たちによつて、超えがたい前線が幾重にも築かれていたのである。こうして、平行線をたどる議論はさまざまに増幅し、問いへの答えそのものは、宙ぶりにされたままとなった。

「レアリズム論争」におけるキュビズムの位置づけ

以上で述べた論争は、芸術において「現実」とはなにかという問いの可能性をひろげ、そこから芸術と社会、芸術家と世界との関係を問う重要な契機となった。この問いを芸術家たちとともに確認すべく、「レアリズム論争」として今日知られている集会が一九三六年五月にパリ文化会館で開催された。アラゴンは第一回の討論に登壇し、まず彼の主張するレアリズムが自然の模倣を意味するわけではないと述べた。彼によれば、印象派は写真よりも現実的な絵画を描こうとする自然主義の最後の段階だったのであり、それに絶望したピカソやブラックのよう

し、抽象絵画を否定する傾向を批判する。それは、人間性の欠如を口実として「橋を切り離し、苦痛のなかで手に入れた自由の絵画をすべて冷酷にも処刑し、悪魔のもとへと後ずさりしようとする」行為に等しい⁽¹³⁾。また山本友紀も指摘しているように、レジェは自らの作品が大衆に浸透しない理由として、現代絵画が人間性を欠いているからではなく現行の社会秩序が未熟であるせいだと考える。したがって彼が目指す「新しい集合的な壁画芸術⁽¹⁴⁾」は、社会が十分に発展しさえすれば大衆に受け入れられるものなのである。とりわけ、第一次世界大戦の経験のなかで民衆的な想像力により生み出された言葉や物の革新性を発見したレジェは、自らの造形における根源を労働者たちが容易に理解するだろうと考える。

彼らが新しいレアリスムがなんであるのかということを感じ理解するにはそれほど多くのことをしなければならぬわけではない。新しいレアリスムが起源としているのは、近代生活そのものの、その不断の現象、製造された幾何学的な道具^{オブジェ}の影響、想像力と現実的なものとが交わり絡まる転換点である。ひとびとは、文学的で描写的なあらゆる感傷的傾向^{サンティメンタリズム}も、また詩のようであったり机上のものであったりする、前述とは別の方針にしたがうようなあらゆる演劇性^{ドラマティズム}も、そこから締め出してしまったのだ⁽¹⁵⁾。

こうして彼は、演説の最後に、現代芸術の前衛的表現と大衆の趣味とを相容れないものだとする見解に対して反対意見を述べることになる。曰く、「この『労働者』階級のひとびとが現代芸術の持つ喜びや満足を持つ権利がないとも言えるのだろうか。彼らは毎日でもまったく新しい言語をつくりだしているのに、新しい造形の側面を彼ら自身が高めるチャンスを与えてあげたいとは思わないのだろうか⁽¹⁶⁾」。

したがって、キュビズムからはじまるレジェの芸術は、労働者の生活と密接に結びつくなかで発展し、最終的には労働者に表現の自由を与え、彼らを解放に導くべきものとしてあったのだ。前年に雑誌『コミュニケーション』で企画されたアンケート「絵画はどこに行くのでしょうか？」に対する返答で、レジェはキュビズムが発見した「商業や産

全員が共有しているものだった。だがレアリズム絵画から実際にどの芸術運動を排除するのかという点については、芸術家ごとにそれぞれ異なる意見を提示している。第一日目に登壇したジャン・リュルサは、レアリズム絵画から「排除」される芸術としてキュビズムを名指しで批判する。彼は、キュビズムの作品において表現対象が「分析的な瞑想のための題材と口実」としてしかみなされなくなったこと、その表現が「諸現象の抽象的で恣意的な記号」でしかなくなってしまったことを批判している。⁽¹⁰⁾

続く登壇者であるマルセル・グロメールは、排除すべき芸術として、最初に純粹な模倣にもとづく自然主義絵画とアカデミズム絵画を挙げる。だがリュルサとは違い、彼はこのレアリズムが関心を向ける対象が、「単に私たちの手の届くところ、目の届くところにあるもの」ばかりでなく、「精神の届くところにあるものや、まだ精神の届くところにはないもののことでもある」と主張する。⁽¹¹⁾つまりレアリズムとは、ごく単純な事物を表現することとおして、「直観的に、可能なかぎりの説得力を持つて宇宙の真実に近づくこと」なのである。例えばシャルダン⁽¹²⁾は、りんごひとつで「ミクロコスモス」を描いた。グロメールはそれを「現実的なものの神格化」と表現する。こうした傾向を、彼はアッシリアやエジプトの古代文明、アフリカやポリネシアの「部族芸術」のなかにも見出し、それらを「真の魔術的レアリズム」であると表現する。⁽¹³⁾また彼は、中世こそが「造形的なレアリズムの最初のもつとも偉大な時代」だったと主張し、この芸術が十九世紀の芸術へとつながっていくのだと説明する。だがそれは社会に閉じられたものではない。というのも、「芸術において、ほかと同様、問題となるのは倫理である」からだ。⁽¹⁴⁾

二回目の集会で登壇したレジエに関してはどうか。前述したとおり、「概念のレアリズム」という言葉によって早くから抽象絵画の誕生を予見していたレジエは、「レアリズム論争」の演説でも時代によってさまざまに発展する時代に生きている。この速度が過去の数々の造形概念とはまったく異なる新しいレアリズムの蓄積と実現を招いたのだと私は思っている。⁽¹⁵⁾これに対しレジエは、狹量な判断にもとづいて「新しいレアリズム」を排除

「表現主義論争」におけるキュビズム批判

このように、キュビズムは社会的な芸術たりえるのかという問いは、それが「人間的」な芸術なのか「非人間的」な芸術なのかという問いと密接に結びついていた。それはキュビズムを再定義する問いであると同時に「人間性」を再確認する問いであった。だが「人間性」という言葉自体もまた、「自由」や「革命」といったものを意味する場合もあれば、社会関係や大衆との関係を意味する場合もあった。また慣習的な人間の「かたち」を意味することもある。そこで確認されたのは、結局のところ、諸概念の定義の多様性と不一致だったと言える。

一九三七年から三八年にかけて『ダス・ヴォルト』誌を中心に繰りひろげられたドイツの「表現主義論争」においてもこのことは同様である。この論争は、表現主義詩人ゴットフリート・ベンの親ナチスの表明に象徴される、前衛芸術とナチスの接近を憂えた知識人たちにより繰りひろげられたものである。とりわけそれはジェルジュ・ルカーチとエルンスト・ブロッホの対立を中心に行われた。前者は、表現主義芸術が現実から乖離するものであることを批判し、十九世紀の自然主義文学を継承すべきモデルとして提示する。これに対し後者は、真の表現主義はファシズムなどとは結びつきやうもないとして芸術における前衛を擁護する。船戸満之によれば、ブロッホの主張する「現実」とは、「決して見つくしてしまうことのできぬもの」であり、芸術作品はそれを「破壊し変造することによって新たなものを発見」しなければならぬ。それは十九世紀的なレアリスムではなく、「現実のなかに新たなものを見出す試み」としてのモニタージュによって実現されるものである。船戸によれば、ブロッホはこうして芸術家の手によって新たに示された現実のかたちを「闇から光への人間的衝動に支えられた未来の予見の試み、上部構造における未来の先どり」の成果として捉える。こうして構築される現実こそが、彼にとつての「光」であり、「ユートピア」たり得る。それはまさに、本書でたびたび論じてきた、構築的な未来志向のユートピアであると言える。

では、表現主義支持者はキュビズムを支持したのだろうか。実のところ、フランスの前衛芸術運動であるキュビ

業の品物^{オブジェ}」が芸術作品に「社会的な価値」を与えるのだと主張している。⁽¹²⁾

ル・コルビュジエもまた、キュビズムが力強い「解放」であつたと主張し、この「偉大な歴史的出来事」が「諸伝統の鎖に加えられた新たな環」であつたとする点ではレジエと認識を共有している。⁽¹³⁾ そのうえでル・コルビュジエは、キュビズムもレアリズムとともに「根本的な客観性」というフランスの精神性に即したものであつたのだと説明する。この見解は一見レアリスムの解釈をひろげるものでありながら、やはり特定の抽象様式を「排除」するものでもあることを見落としてはならない。フランス語圏の街に生まれたこのスイス人建築家は、フランス的な愛国心を内面化しつつ次のような論を展開する。

国際的な生産活動のなかではフランス美術は抽象的だと言われるけれども、それは具体的なのだ。それは本質的に具体的なのだ。レアリスムもそのなかにある。それは有機的な均衡のなかの深い諸層から生じる。ひとびとは起源、根元、鍵を、各要素のうちに再発見する。もしかすると北欧のひとびとやアングロ・サクソン系のひとびと、ドイツ語系のひとびとは抽象へと向かつて行つたのかもしれない。⁽¹⁴⁾

キュビズムの歴史化と理論化に熱心に力を注いだロートに関して言えば、大会の演説ではキュビズムの名前に触れず、代わりにセザンヌを称揚した。彼はセザンヌをル・ナンやレンブラントに喩えている。⁽¹⁵⁾ だがもちろん、彼の描く近代美術の歴史には、セザンヌの後を継承する重要な動向としてキュビズムの名がつねに刻まれていた。一九三五年の『コミュニケーション』誌のアンケートへの返答で、彼は「空気、光、形態を破壊する反射というもつとも危険な要素」を印象派が表現したのに対し、キュビズムは「形態の発見とともに絵画をそれ自体の分野において再統合⁽¹⁶⁾」し、「シュルレアリスムは絵画を人間において再統合した⁽¹⁷⁾」と記している。

対する武器」にはなり得ない。というのも、「精神的かつ抽象的な存在」ないしは「抽象的、幾何学的、画一的な装飾」のなかに認められるような「人間の本質」は、「私たち反ファシズムとヒトラーの野蛮に対する闘争」といつて語るときに問題になる人間主義」とは異なっているからだ。

諸論争におけるキュビスムの位置づけの類型

以上で論じてきた「芸術と現実、国家と芸術」、「文化の擁護」、レアリズム論争、表現主義論争に参加し公に見解を発表した芸術家および知識人の主張を、キュビスムへの見解の違いに注目して分類すれば、次の四つの傾向が浮き彫りになる。

第一に、社会主義レアリズムとも前衛芸術の定義する造形的な現実性とも距離をおきながら、「自然」ないしは「現実」、「人間性」というフランス美術の伝統をとり戻さなければならぬという見解が存在した。ジャモやユイグ、ロートはこうしたグループに属する。彼らの「レアリズム」の定義は懐古主義的な視点からなされた。とりわけフランスにおいては、ル・ナン兄弟やシャルダンなど十七・十八世紀フランスの画家たちにおける風俗画や静物画の再評価が、この懐古主義的な「人間への回帰」の重要な背景をなしていた。こうした観点から書かれた文章のなかでは、キュビスムは芸術家の国籍ごとに分類される傾向にあった。そのなかでもフランス人のキュビストが高く評価された。また、こうした見解は多くの場合ファシズム政権の支援するレアリズムとは無縁であったが、ヴァルデマル・ジョルジュのように、ファシズムをモデルとしながら退廃した現代芸術を是正しなければならぬとする者も、例外的ながら存在した。

第二に、社会主義レアリズム陣営への積極的な賛同を示すためにプロパガンダ的側面を持つ様式を支持し、十九世紀的なレアリズムへの回帰を説きながら、キュビスムを含むような二〇世紀の前衛芸術を、抽象化へ向かう「芸術のための芸術」として否定する見解が存在した。ツイーグラールやルカーチはこのカテゴリーに入るだろう。リュ

スムは、この論争ではほとんど言及されていない。しかしプロッホの主張を追っていくと、表現主義芸術支持派の彼とて、かならずしも表現論争の初期においてはキュビズムを擁護していなかったことがわかる。一九三五年の時点では、プロッホは「イメージを爆破する」オリジナルとしての表現主義を高く評価する一方で、キュビズムについては壁紙と同列に扱うことのできる単なる装飾的な抽象表現として批判している。翌年の論考「『この時代の遺産』のためのいくつかの注釈」では、ブラックとドラン、そしてピカソが成し遂げたフランス絵画の発展を、「ブルジョワ革命的な精神的成果」ではなく、むしろ「それ自身の階級の革命的な出発点から遠く離れて、第三共和制のなかで、文字どおりコミュニケーションの墓の上に花咲いた」のではないかと批判する⁽¹²⁾。

だが、スペイン内戦の悲劇を伝えるピカソの《ゲルニカ》が公開された一九三七年七月、プロッホは「絞首台下のペテン祭り」と題された記事のなかで、ピカソの反ファシズム画家としての重要性に触れている。彼は、フランツ・マルクやカンディンスキー、ジョルジュ・グロス、クレー、オットー・ディクスなど、代表的なドイツの前衛芸術家たちが「全ドイツが収容されている拷問部屋を明るく照らし、みずばらしい愚かさやデマゴグ的卑劣さが彼らにぶら下げた説明書きを耐え忍んでいる」のだと称賛し、次いでピカソもまた、もし仮にドイツ人であったならば、そうした役割を担っていたに違いないと言及する⁽¹³⁾。さらに一九四〇年の論考「表現主義の問題、もう一度」では、プロッホはあらためて《ゲルニカ》の重要性を強調している。彼が《ゲルニカ》のなかに見たものは、「単なる主観主義などとは無関係に、危機の時代の現実そのものが、いたるところできれぎれに裂けている」⁽¹⁴⁾「光景なのであった」。

もちろんピカソの《ゲルニカ》が前衛芸術への不信を払拭したわけではない。表現主義に疑問を持つ知識人は、たいていの場合、キュビスムも表現主義に類するものとして否定した。一九三七年に発表されたベルンハルト・ツィーグラの論考「結語」では、キュビスムを含む前衛芸術に対する典型的な嫌悪が率直に表明されている。彼によれば、「ピカソの分解された肖像画」は、「人間主義と人間肯定の記録」、あるいは「人間憎悪と非人間性」とに

において批判されていた形式主義を、あえて自らの美術批評の方法論としている。つまり彼の形式主義的な批評方法は、ファシストの推奨する芸術とプロパガンダ芸術の双方に反旗をひるがえす手段であると同時に、「人間への回帰」ないしは「革命」の希求を中心に再編成されていくヨーロッパの近代文化史との距離をおくことで、別の歴史観を提示するような差異化のための手段だったのである。

3 第二次世界大戦下のキュビズム

ナチス政権、ヴィシー政権とキュビズム

一九三七年六月から十一月にナチス政権下のミュンヘンで開催された『退廃芸術展』においてキュビズムがダダや表現主義とならび公衆の面前で批判にさらされたことはよく知られている。⁽¹⁵⁾ フランス現代美術と、ヴァイマル共和制の生み出した美術における前衛的傾向とを、ナチス政権が公式に否定したのである。これに対しフランスでは、雑誌『カイエ・ダール』の編集者クリスチアン・ゼルヴォスのように、芸術家の個性と獨創性を否定し大衆に迎合する第三帝国の美術政策を批判する動きがあった。⁽¹⁶⁾ だが他方では、そうした隣国の動向に部分的に迎合しようとする動向が存在した。一九三七年六月、『退廃芸術展』が開催される一カ月前に、ドイツ政府の協力のもと、フランス外務省管轄の在外フランス作品部門と国家教育省の在外芸術活動部門によって『フランス現代芸術』展がベルリンの芸術アカデミーで開催された。ナチス政権にフランス文化の真価を示しつつ互いの理解と親睦を深めるという外交的な趣旨から開催されたこの展覧会では、「頹廢芸術」とみなされる危険がある作品は周到に排除された。⁽¹⁷⁾ このためキュビズムやシュルレアリスムの作品は一点も展示されなかった。監修を務めた美術史家ロベルト・レイは、美術史家ロラン・ス・ペルトラン・ドルレアクが呼ぶところの「よくいる人種主義者」⁽¹⁸⁾であり、またかならずし

ルサもまた同様の理由で、彼の考える「レアリスム」からは排除すべきものとしてキュビズムを批判する。彼らは政治的な立場から革命を目指したが、この立場は、芸術家の革命的な表現により構築された未来志向のユートピアを許容するものではなかった。したがって、前衛の代表とみなされたキュビズムはただちに「抽象」、すなわち「非人間性」と結びつけられ、厳しい批判の対象となった。

第三に、前衛表現を肯定しつつも、大衆の眼を開く者としての芸術家の立場を表明する見解があった。彼らは、キュビズムも含むような広義の概念として「レアリスム」を捉えた。ただしレアリスム芸術にたずさわる以上、芸術家は象牙の塔に籠らず社会へと眼を開かなければならないと主張した。つまり彼らは、「現実」を、芸術家によって構築されるものであると同時に、大衆に共有されるような社会性を持つものとして定義したのである。それは、社会主義レアリスム陣営が「芸術のための芸術」に向けた批判を多少なりとも考慮しながら、前衛的な表現の自由もまた可能な限り支持しようとする姿勢であったと言える。アラゴンやレジェ、ル・コルビュジエ、グロメール、ブロッホはこのカテゴリーにあてはまる。

第四に、ひとびとの眼を真に開くためには、芸術家が大衆のなかに入っていくことなく芸術そのものに内在する革命的本質を追求しなければならないとする見解も提示された。「文化の擁護」におけるカスーやブルトンの演説は、この姿勢を要約するものであった。とりわけブルトンは、ファシズムに対抗する力のありかを求めるにあたって、最適な芸術様式を特定するのではなく、むしろ芸術的な実践のうえでの最善の姿勢を定義しようとした。だからこそブルトンは、これまで述べてきたように、第一次世界大戦後に教条主義的になっていったキュビズムを否定し、むしろ次々と様式を変え、つねに「古い鎖」から解き放たれようとするピカソの挑戦を評価したのだ。

こうした歴史的背景を踏まえてこそ、本書第8章冒頭で触れたグリーンバーグの主張の政治的立場をより正確に理解することができる。グリーンバーグの批評の特徴は、前述のどのタイプの言説にも分類できない点にある。そこには、社会主義的な政治性も懷古主義的な歴史観も、革命を目指す理念も存在しない。また、さまざまな論争

少した⁽¹³⁾。一九四〇年から四四年のあいだ、ゼルヴォスやデスノスによるピカソの画集が刊行されたほか、ビュフォンの『博物誌』（二九四〇年）などピカソの版画が挿入された挿絵本が出版されるなど、かならずしも作品の発表の機会を奪われていたわけではないのだが、前衛的な傾向が少しでもあれば「退廃芸術」と見なされ得る状況のなかで、彼の二〇世紀美術における重要性は戦前ほどには主張されなくなつた。もちろん、ヴィシー政権下もレジェやピカソの作品を展示した画廊は存在した⁽¹⁴⁾。だがそうした企画は当時きわめて稀であつた。

こうしたなかでもキュビズムの影響を受けた芸術家たちは活躍の場を求めた。一九四二年五月にブロン画廊で開催された『フランス的伝統の二〇人の若き芸術家たち』展は、そうした傾向を象徴する出来事だつた。参加したのは、ピカソやマティスの次の世代にあたるジャン・バゼーヌやアルフレッド・マネシエ、エドゥアル・ピニオン、モーリス・エステヴといった、ほとんどが二〇世紀生まれの芸術家たちである。フランス的伝統という言葉の使用は「退廃芸術」をとり締まるナチスの検閲を逃れる口実であると同時に、セザンヌとフォーヴ、そしてキュビズムに続くような新たな伝統の創出という画家たちの意向をも表していた。サラ・ウィルソンも指摘するように、とりわけ彼らが手本としたのは、セザンヌの影響のもと美しい色彩と抽象的な様式を特徴とする作風を確立したナビ派の画家ピエール・ボナールとキュビズムの画家ジャック・ヴィヨンであつた⁽¹⁵⁾。

一九四二年八月六日には国立近代美術館の常設展が開設され、所蔵品から構成された開館記念特別展が開催された。近代芸術部門の学芸課長を務めていたピエール・ラドウエが執筆したカタログ序文には、「流派であれ類似性であれ、もつとも古典的なものからもつとも独立したものまですべての傾向をできるだけ多く一カ所に集める」ことを意図した展示であることが述べられている。彼によれば「伝統主義、レアリスム、新印象派、ナビ、フォーヴ、キュビズム、表現主義、新自然主義とシュルレアリスム、これらさまざまなグループのすべてが〈近代芸術〉の豊かさを成している」⁽¹⁶⁾。

展覧会の展示は国立近代美術館学芸員ベルナル・ドリヴァルが務めた。キュビズムの芸術家たちは第二一三室

も現代美術の真価を認めていたわけではなかった。例えば彼が一九四一年に執筆した著書『現代絵画あるいは技のない芸術』のキュビズムの項で、レイはアンドレ・サルモンやアポリネール、レイナルなどキュビズムの批評家の名前を挙げながらこの様式の革新性をやや嘲笑気味に紹介している。しかしキュビズムの画家の名前には一切触れられていない。ピカソについては、個人名なしで「生まれとしてはスペイン人だが、人間関係から言えばフランス人である有名なキュビスト」として、その存在を暗示している。ただし一九三七年の『フランス現代芸術』展においてレジェやブラック、ドランの比較的小さなサイズの素描が展示されたことは、フランス人による二〇世紀芸術の動向をあまねく紹介しようとする美術史家ロベルト・レイのささやかな野心の表れだったと言えるかもしれない。

一九三九年九月のドイツ軍によるポーランド侵攻を受け、フランスおよびイギリスがドイツに宣戦布告をした翌年、ナチスはベネルクス三国に次いでフランスに侵攻した。こうして一九四〇年六月よりパリはナチスの占領下におかれることとなる。第三共和制の幕を閉じたフランス政府は、フィリップ・ペタン元帥を首班とするヴィシー政権を樹立した。親ドイツ政策を推進したヴィシー政権下のパリでは、キュビズムやシュルレアリスムの芸術家には戦前のような活躍の場は与えられなかった。むしろヴィシー政権は地方の職人技の支援に努めた。このため地方の農作業や伝統工芸の手作業の様子の記録がこの時期大量に残されている。またボーヴェ⁽¹⁾のタピスリー工房やセーヴルの陶磁器工房の復興にも力をいれていた。ミシェル・コーンが指摘するように、ペタン元帥は工芸品における様式の多様性に対しては比較的寛容であった。事実、アール・デコ様式に大きな影響を受けキュビズム風の装飾の陶器も制作していた陶芸家ロベール・ラールモンが、ペタン元帥の芸術顧問を務めている⁽²⁾。

ナチス占領下のパリにおけるキュビズムの展示

ピカソはナチス占領下にあったパリにとどまり続けたが、そのあいだ、彫刻作品や絵画作品を展示する機会は減

ンドレ・ロートの一九三七年から最近までの作品が展示された。同年九月から十月にはサロン・ドートンヌでブラックの特別展が開催され、九点の彫刻と二六点の絵画作品が展示されている。⁽⁴⁷⁾

第二次世界大戦下のフランスでは、第一次世界大戦以前のキュビズム作品を展示する展覧会は非常に稀であったが、例外として挙げられるのが、一九四二年二月八日にフォーブル・サン・トノレに店舗を構えたフランス画廊である。リヨンの実業家ポール・マルタンにより創業されたこの画廊では、開店早々からキュビズムの運動に関わった芸術家の作品が展示された。まず一九四二年三月には、ジャック・ヴィヨンとデュシャン・ヴィヨンの一九〇九年から四一年までの作品が二週間展示されている。出品作のなかは、ジャック・ヴィヨンが一九一三年に描いた『行進する兵士たち』(口絵19)や、デュシャン・ヴィヨンの一九一四年の『馬』(図136)など、キュビズム様式の作品もあった。ただし『フランス的伝統の二〇人の若き芸術家たち』展と同様、ナチスの検閲を逃れるために、展示作品と伝統とのつながりを強調することが必要とされた。美術批評家ルネ・ジャンが執筆したカタログの序文では、彼らの作品が「抽象へと向かう」ものである一方で、「自然な要素」や「真実を追求する性質」を備えており、そのことによって「伝統的な造形芸術にたどり着く」ものであると主張されている。⁽⁴⁸⁾ さらに一九四三年五月から六月には、同画廊でブラックの分析的キュビズム期の作品に焦点をあてた『ジョルジュ・ブラックの十二の絵画(一九〇八―一〇年)』展が開催された。カタログの短い解説文では、ブラックの簡単な紹介の後に、この芸術家の初期の作品における「セザンヌの影響」と、「ブラックが抽象芸術にもたらした功績」をたたえている。⁽⁴⁹⁾

一九四二年六月『コメディア』誌におけるウランクとロート、二つの見解

美術史家イヴ・シュヴルフィル・デスピオレが指摘するところによれば、ナチス占領下でのキュビズム作品の展示は、ひとびとに失われた自由を思い起こさせる象徴的な企画であった。⁽⁵⁰⁾ しかしキュビズムそのものを批判する傾向は、フランス人のなかにも、もちろん存在した。例えば美術史家のルネ・ジレは、一九四二年に出版された著書

から登場する。そこにはブラックやレジェ、ル・フォールコニエやグレーズ、ジャック・ヴィヨン、ロベール・ドローネー、ラ・フレネー、アンドレ・ロート、マリー・ローランサンなど、第一次世界大戦以前にキュビズムの形成と発展に関わっていた著名なフランス人キュビズム画家の作品が並べられた。またピカビアなど今日キュビズムの芸術家とはみなされない画家グロメール、建築家アンドレ・リュルサやジャン・スーヴェルビ、イヴ・アリックスといった今日では美術史のなかで忘却されたキュビズムの芸術家たち、オーストラリア生まれのフランス人芸術家エドゥアル・ゴルグの作品も同じ部屋に並べられた。アンドレ・ドランはこのセクションでは展示されず、マティスらとともにフォーヴのセクションで展示されている。続く第二・四室では、グレーズやラ・フレネー、ロートに加えマティスやシュザンヌ・ヴァラドン、ジャン・リュルサの作品が展示された。こうした展示リストとその配置を見るだけでも、キュビズムという流派が、同じ展覧会で扱われていたナビ派やフォーヴほどには明確な定義を与えられていないことが理解される。

同じ年、シャルパンティエ画廊では展覧会『フランスの風景——コロから今日まで』が開催された。カタログ序文で象徴主義、フォーヴ、キュビズムを生み出したセザンヌの偉大さが強調されているように、キュビズムもまた視野にいれられた展覧会であった。⁽¹⁵⁾ただしここで扱われるキュビズムの画家は、国立近代美術館のコレクションと同様、フランス国籍の画家に限られている。展覧会は大きく「回顧展」と「現代作家たち」に分けられ、一九二五年に没したラ・フレネーの風景画は「回顧展」のセクションに二点、ブラック、ドラン、スゴンザック、ロートら存命の画家は「現代作家たち」のセクションで一点ずつ展示された。⁽¹⁶⁾

もともと、「フランス的キュビズム」の担い手として一九三五年の『現代美術史』で言及されていたブラックやロートの一九三七年以降の作品についていえば、占領下においても比較的頻繁に展示されていた。フランス画廊では一九四二年三月二日から四月一六日まで『近代絵画展』が開催され、ボナールやドラン、オットン・フリエスやヴァマンクラとともに、ブラックが展示された。一九四四年三月十七日から四月十五日まではフランス画廊でア

いうのも、「ある芸術家たちにとってこの言葉はだまし絵の同義語となり、別の芸術家たちにとっては知的認識をとおしてしか人間性に到達できない」からだ。⁽¹⁸⁾ ロートは前者を『直接知覚できる』類似』を指す散文作家とするのに対し、後者は「すぐにわかるようなものは描写せず、暗示と隠喩によつて現実を模倣する代わりに示唆する」詩人と定義する。⁽¹⁹⁾ ロートによれば前者を代表する画家はクールベであり、後者を代表するのはイタリアのフラ・アンジェリコやバルドヴィネッティ、ドイツのグリュネヴァルトやクラナッハ、フランスのゴシックの挿絵装飾師や印象派、そしてキュビズムであつた。

ロートが目指すのは、この双方の関心を持つて人間性に到達することである。このために、彼の主張は、それまでの彼が築きあげたキュビズム理論と同様、外部と内部、自然と知性、可視のものと不可視のものの双方へ依拠する姿勢、まさに散文作家としての作業と詩人としての作業の双方に依拠する姿勢をキュビズムの芸術家たちのなかに見出すことへと向けられていた。大衆や若者にキュビズムを説明するためには、フランス人によるキュビズム芸術を紹介するべきだとロートは述べる。彼はまず、「堅牢かつ繊細な骨組み」に長けたラ・フレネーと、「情熱的で洗練された色彩」に富んだロベール・ドローネーの作品を賞賛する。続けて挙げられるのは、ブラック、「壁画という偉大な伝統を生き返らせた」⁽²⁰⁾ グレーズ、そして「キュビズムの形態や色彩の最初の発見者たちのひとり」であるジャック・ヴィヨンの名である。⁽²¹⁾ ピカソについては、こうした芸術家皆が賞賛していた画家として擁護される。ただし、ピカソのキュビズムは「スペイン的な気質」に導かれ「直接絶対へと向かう」。これに対し、フランス人画家はいつも「外側」から出発して徐々に深層へと向かう。

ロートにとって、キュビズムとはフランス美術の美徳を体现するものでなければならなかった。こうした点で彼はボナールやマティスの作品においてすら「キュビズム」が存在すると主張する。というのも、ロートにとって「キュビズムとは厳密に定義され、ほかの芸術形式すべてに傲慢にも立ちはだかる流派ではなく、なによりもまず感じる手段、『諸感覚に秩序を与えようと希求すること』である」⁽²²⁾ からだ。こうした主張から、ロートは論考の最

『フランス芸術』の序文のなかで、「フランス芸術家協会の絵画よりも、幾何学的な形態が悪魔のような混沌のなかでもつれあった突飛な駄作を好む」者たちの「スノビズム」を批判している。⁽¹³⁾ またヴラマンクは、一九四二年六月六日の『コメディア』誌に掲載した論考で、ピカソの生み出したキュビズムがフランス美術を破壊に導いたと厳しく批判する。曰く、「パブロ・ピカソは、致命的な袋小路、表現できない混乱のなかへとフランス絵画をひきずり込んだことで、とがめられるべきだ。一九〇〇年から三〇年まで、彼はフランス絵画を否定、無力、死へと導いた」。⁽¹⁴⁾

これに対しアンドレ・ロートは次週の『コメディア』誌の同じコラムにヴラマンクへの反論を掲載した。ロートはヴラマンクの名に直接触れることはなかった。しかし論考の冒頭では、ロートは「ある芸術家」によるひとつの記事が、「絵画の進展でもなんでも変えることができる」と信じ込んでいる調子を「よほどおめでたい」⁽¹⁵⁾と表現しており、前号のヴラマンクの記事への批判をほのめかそうとしている。ロートもまた、ピカソを手軽に真似することの危険性を説いているが、それはピカソの試みが「すべての人の手におさまるようなものではない」⁽¹⁶⁾からである。ピカソの影響は、「病氣、無力や死をもたらす」ものなどではないが、とりわけ画業をはじめたばかりの者にとっては、ピカソ風の描き方にこだわることで、「不毛なもの、厳密にピカソ風のやり方しかそれらの分析からとり出さなくなってしまう」⁽¹⁷⁾危険性があるのだ。もちろん、「世界中どこでもあまりにも多くのピカソの影響下にある者たちがのさばっている」点を杞憂するのであれば、同じく「おびただしく増殖するコローの影響下にある者たち」についても憂える必要があるだろう、とロートは述べる。⁽¹⁸⁾ したがって、避けるべきなのは、「キュビズムに表面的に魅了され」ることなのであり、「ビザンツやゴシックの美術にも見出せる」ような「曲線や直線」における「人間的意義」そのものは、否定すべきではないとする。⁽¹⁹⁾

つまりロートにとって、ピカソやコローを表面的に模倣することが重要なのではなく、むしろその「人間的意義」を理解することが重要なのである。ただし彼は、「誤解が生じるのは人間の定義においてである」とする。と

的な時間の流れにも様式的な秩序にも配慮することなく、二〇世紀フランスで誕生した美術の多様で不均質な性質を示す展示であつたと言える。フォールが夢見たこの展覧会の構成は、一般的な様式分類による美術史の手法にしたがわないものであるばかりでなく、保守陣営の批判的となつていたピカソの疑うことなき歴史的重要性を再確認することで、政治的な抑圧への反抗を暗示するものであつたのだらう。

これに対し、美術史家ルイ・オートクールは、むしろ様式分類的な手法でキュビズムの運動を細分化すること、キュビズムに関連した二〇世紀美術の部分的な救済を試みた。彼は、排他的なナショナリズムにもとづく現代美術批判を行った保守的人物として知られているものの、一九四二年にパリのアルマン・コラン社より出版した『十七世紀から二〇世紀までのフランスにおける文学と絵画』では、むしろキュビズムが近代芸術にもたらした革新性を評価する見解を示した。

「純粹絵画」と題された第七章では、セザンヌ、スーラ、ドニからフォーヴ、表現主義、キュビズムへと至る抽象芸術の歴史を概観する。そこでオートクールは、キュビズムを子供や狂人の素描、非西洋圏の芸術に喩えつつも、画家たちの描く「知的な現実」が、眼で見ているとおりではなく頭のなかで考えたとおりに描いているのだとしながら、キュビズムにおける知的側面を再評価している。⁽¹⁷⁾ こうした動向において重要な役割を担った芸術家として言及されるのが、ブラック、ピカソ、メッツァンジェの三人である。ただしオートクールは、「知的な現実」が言葉による欺きではないかと疑問を投げかけてもいる。⁽¹⁸⁾ なぜなら「キュビズムの芸術家は私たちが知覚することのできる経験のデータにもとづき作成し続けた」のであるが、「この現実⁽¹⁹⁾は構想された現実ではなく眼に見える一連の現実の側面を幽霊のような状態に約めた」ものであるからだ。このためキュビズムとは、「絶対的な觀念」を与えるものではないが、抽象芸術に大きな影響を与えた点で新しい世界の創造に寄与するものであつたと著者は論じる。⁽²⁰⁾ さらにオートクールは、キュビズムが幾何学を構築しては破壊する無秩序な営みに根ざすものであると見てとり、そこに、イスラーム装飾の秩序ある規則とは異なるような個性、独創性、複雑性を認めている。それはオート

後でフランスの画家たちにキュビズムを実践するよう呼びかけることになる。彼はピカソの才能を承認しつつも、キュビズムが若い芸術家や大衆に対して持つ教育的な意義を主張するために、フランス的キュビズムの有効性とピカソのキュビズムの危険性を強調したのである。⁽¹⁶⁾

フランス人美術史家によるキュビズムの擁護

芸術家や政治家がピカソのキュビズムを遠ざけたのに対し、美術史家のなかには、戦時下のフランスにおいてもピカソの生み出したキュビズムの重要性を公言する者たちがいた。そのうちのひとり、エリー・フオールである。一九四一年にパリのプロン社より『美術史』を出版したフオールは、キュビズムが「画家たちの作品において建築理論の精神のルネサンスを用意した」⁽¹⁷⁾のだとして、高く評価した。それは、「体系ではなく、むしろ家を建てる必要を、社会に告げたのである」⁽¹⁸⁾。換言すれば、フオールにとつてのキュビズムは、画一的な技法や様式を確立した点ではなく、さまざまな実践にとり組むための挑戦的姿勢を示した点で大きな意義を持っていたのだ。

なかでもピカソは、ボナールやドランとならび二〇世紀美術のひとつの傾向を生み出した重要人物と考えられている。事実この美術史家は、「一方の翼棟にボナール、もう一方にピカソ、ドランを真ん中におく展覧会」⁽¹⁹⁾を夢想することで、新しい観点でのフランス現代美術史の再編成を提案している。この展覧会では、ピカソからはじまる壁には「ブラックとマティス」、ボナールからはじまる壁には「ドウノワイエ・ド・スゴンザックとシャルル・ペカン」⁽²⁰⁾が置かれる。ピカソを、ナビ派のボナールと自然の描写に回帰していたドランという、当時まったく異なる作風であった芸術家たちと並べるフオールの提案は、統一的な展示よりも異質なもの同士の衝突を生み出す展示であり、ピカソのキュビズムを抽象芸術へ向かう「純化」の歴史の過渡期に位置づけた一九三六年の『キュビズムと抽象芸術』展とは対照的なものである。また、ピカソとマティス、ボナールとスゴンザックを並べる点で、流派ごとに展示する壁や部屋を分けて一九三七年にパリで開催された二つの独立派美術展とも異なっている。それは歴史

帰」や「人間への回帰」をキュビズムの歴史のなかに包括しながら、懷古主義的なユートピアのなかにキュビズムの生存の道を見出したのだ。

一九四二年のフランス国立近代美術館の開館に合わせて同館の学芸員を務めることになったベルナル・ドリヴァルもまた、キュビズムの動向を細分化し分類しながらその歴史を記述した。ラルース社より一九四一年に出版した『フランス絵画——起源から十八世紀まで』の序文では、ブッサンからコロ、ユトリロに至るフランス絵画の伝統、あるいはクールベやシャルダン、ル・ナン兄弟らに宿るその本質を「人間主義」や「詩的レアリスム」のなかに見てとる。理想化と現実の事象のあいだに身をおき、文学的叙述ではなく造形的な方法で感情や感覚を表現する芸術家こそが、「フランス魂の本質」と捉えられたのである。そしてもちろん、セザンヌもこの系譜のなかにその名を刻む芸術家として挙げられた。⁽¹⁷⁾

さらにドリヴァルは、一九四三年から四六年にかけて、ガリマール社より『現代フランス絵画の諸段階』を出版した。三巻からなるこの著書のうち、一九四四年に出版された第二巻では一九〇五年から一一年までのフォヴィスムからキュビズムまでの絵画史、一九四六年に出版された第三巻では一九一一年から四四年までのキュビズム以降の絵画史が論じられている。

ドリヴァルはまず、第二巻において、キュビズムが同時代に追求された三つの試みから生まれたと定義する。すなわち「ネグロ芸術」からの影響を受けたドランとピカソにおけるキュビズム、セザンヌおよびスーラからの影響下にあるブラックのキュビズム、そしてその二つの動向との接触なく展開したレジェのキュビズムである。⁽¹⁸⁾ さらにドリヴァルは、「先験的に構想された幾何学的な形態」を描くピカソや 그리스、マルクーシのような「キュビズムへのスペイン人、スラヴ人の信奉者」に対し、グレーズやメッツアンジェ、ドロローネー、レジェら「フランス人たち」は「自然との接触を維持する」のだとする。⁽¹⁹⁾ しかしドリヴァルによれば、後者の傾向は、第一次世界大戦でフランス人キュビズム芸術家たちが前線に動員されたために下火となり、代わりにスペイン的、スラヴ的なキュビス

クールにとって、普遍言語というよりも「ハパックス」(ある時代や著作において一度しか用いられない語に用いる言語学の用語)に近いものであった。⁽¹⁾ オートクールは、こうして生まれた難解なキュビズムを、一九〇七年から一〇年のあいだに形成され、第一次世界大戦終結前に終了する狭義のキュビズムであるとする。

他方で、広義のキュビズムは第一次世界大戦後のピュリスムや「秩序への回帰」の展開も含み得るものである。オートクールは、フォヴィズムと表現主義、そしてシュルレアリスムをロマン主義の側に、キュビズムを古典主義の側におくのだが、とりわけ彼は、後者の軸に明快な説明を与える書物として、セヴェリーニが一九二二年に執筆した『キュビズムから古典主義へ』を挙げる。オートクールは、「秩序への回帰」の最たるものであるこの著書にもとづきながら、「古典主義は永遠を目指し一般化しようとする。それは儚い世界の表現であつてはならないのだ」と述べる。つまりキュビズムに影響を与え普遍言語の生成を試みた歴史が、ここでは広義の意味でのキュビズムという芸術動向に内在する要素として考えられているのである。

さらに著者は、グレーズの例を挙げながら、「人間への回帰」が抽象芸術においても重要な理念であつたことを指摘している。⁽²⁾ このことによりオートクールは社会主義レアリズムによる抽象芸術批判に対する反論を試みる。曰く、社会主義レアリズムが人間のための芸術について語る際に、どのような人間なのかはつきりとは示されておらず、「批評家たちはこの点を曖昧にして、この抽象的な人間の名のもと具体的な絵画を描くことを要求すること」で満足している。⁽³⁾

ただし、キュビズムを古典主義と人間主義の双方に結びつけたオートクールが、もつとも熱心に擁護したのは、やはり抽象芸術ではなく、あくまでもスゴンザックのような「自然や色彩、技巧の美すべてを愛するように芸術家たちが向かったレアリズムへの回帰、あるいは少なくとも現実への回帰」であつた。つまり彼は、キュビズムをまこと正当化するのではなく、少なくともその一派のなかに古典主義と人間主義のもつとも優れた結びつきを見出すことで、この運動が政治的な動乱のなかを生き残る道を示そうとしたのである。換言すれば彼は、「秩序への回

種の安全装置でしかなかったと言えるかもしれない。実際、パリ解放後に出版された同書第三巻の最終章では、ナチスによる占領がいかに前衛芸術を抑圧していたのかが明記されている⁽³⁸⁾。とりわけそこでドリヴァルが讃えているのは、ナチス占領下にもかかわらずキュビズムの技法を追求し抽象芸術に至った「フランス的伝統の二〇人の若き芸術家たち」であった⁽³⁹⁾。だが他方では、第二次世界大戦後に書かれた『現代フランス絵画の諸段階』の第三巻においてもナシヨナリズム的な観点が読みとれることを考えれば、前述したような同書第二巻の傾向は、ドリヴァル自身の個人的な思想の表出として考えることができる。例えば第三巻のなかで彼は、フランス絵画に示された「国民的な素質」のなかに、「今日の美術をとりまいている非理性的な傾向」を「解毒」する知性があることを力説しながら、この点において、「エコール・ド・パリの画家の作品のような、外国人ないしは半外国人の絵画」よりもフランス絵画のほうが優れていると主張している⁽⁴⁰⁾。ナチスからの解放は、ドリヴァルにとって自らの政治的な立ち位置を明確にする機会となったのだが、そこで明らかにされたのは、戦前のユイグの見解に寄り添う保守的な彼の思想だったのである。

キュビズムの歴史にイデオロギー的な言説をとり入れたドリヴァルの記述にも、歴史研究として言及する価値があるとするれば、それは第一次世界大戦前に端を発するキュビズムが、大戦間期やナチス占領下のパリの芸術的実践や理論に与えた影響を詳細に考察した点であろう。彼は、大戦間期の絵画の歴史をたどる第三巻で、スゴンザックを代表とする「ネオ・レアリズム」とル・フォーコニエやグロメールを代表とする「主観主義」の芸術家に分けながら、キュビズムの後継者たちの動向を解説している。現在でもドリヴァルの『現代フランス絵画の諸段階』第三巻は、こうした動向を総括的に理解するうえで欠かせない研究書であると言えることができる。

いずれにせよこの三巻の本は、大戦間期の動乱に続くナチスによる占領を生き抜き、キュビズムのさまざまな「教え」を「フランス的伝統」のうちに守り抜いた、キュビズム以降の世代の芸術家たちへのオマージュとして執筆されたものであることを忘れてはならない。このことを考えるならば、ドリヴァルによるこの三巻本における

ムが支配的となる。⁽¹⁸⁾

民族の粹によりキュビズムを分類する一方で、ドリヴァルは、ピカソの素描にもアングルやダヴィッドといったフランスの巨匠たちの素描に通じる理知的な側面が認められるとし、それをキュビズムに通底するひとつの本質とみなした。⁽¹⁹⁾ また、そうした側面においてこそ、キュビズムはフォーヴと大きく異なるものとして理解されている。この意味ではドリヴァルは、ピカソもまたフランス的な伝統に連なる芸術家であると考えているのだ。ドリヴァルは、キュビズムがフランス文化においてすでに存在していたいくつかの要素を極端に展開させたのだと説明する。曰く、「実際、キュビズムは禁欲主義とレアリズム、そして主知主義に戻っているのだが、それはジャーナリズムのもっとも鋭敏な形式をとる禁欲主義、完全なる非レアリズムの最たるものに達したレアリズム、もっとも純粹な詩情の発露に協調する主知主義なのである」。⁽²⁰⁾

最終的にドリヴァルは、マリネットイとジノー・セヴェリーニの未来派芸術、オザンファンとル・コルビュジエのピュリスム、ドロローネーのオルフィスム、マリー・ローランサンやロート、ジャック・ヴィヨン、ラ・フレネーラ「ネオ・キュビズム」の芸術家たちが、すべてキュビズムをとりまくなかで派生した運動であると結論づける。⁽²¹⁾ さらに、フォヴィスムとキュビズムは、モーリス・ドニの「公理」にしたがい主題を拒否し純粹に絵画的な技法を追求しながらも、「人間」を表現する芸術であつた。⁽²²⁾ ドリヴァルはこうした傾向を、退廃ではなく、フランス現代絵画のひとつの重要な発展であり、また人間主義的な側面を持つ芸術であると主張する。

ドリヴァルによるこうした現代芸術の理解は、あまりにも単純なものであり、史実に反する記述も多く認められる。またキュビズムを民族的傾向で分類するドリヴァルの分析手法は、前述したユイグの『現代美術史』の記述を想起させるものである。⁽²³⁾ たしかに、この時期のフランスでピカソを擁護すること自体がひとつの反ファシズム的な表明になりかねなかった状況を考えれば、ドリヴァルが用いたキュビズムの分類法は、ナチス政権の抑圧的な雰囲気の中かでペンをとり、キュビズムの重要性とピカソがそこで果たした役割の意義を主張するにあたっての、ある

第10章 キュビズムの生と死

——戦後の社会とフランス文化の復興

一九四四年八月、パリが連合軍によってナチスから解放されると同時に、ナチスの弾圧の対象となった芸術は自由の象徴となった。同年の十月にはベッリ＝ラスパイユ画廊で『抽象芸術』展が開催され、ブラック、デ・キリコ、ロベール・ドローネー、ラ・フレネー、グレーズ、グリス、エルバン、カンディンスキー、クレー、レジェ、ル・コルビュジエ、ロート、リプシッツ、メッツアンジェらの作品が展示された。展覧会カタログの序文の冒頭で、マクシミリアン・ゴーチエは、この「抽象芸術の展覧会の企画」が画廊にとって「ナチスからの解放を祝う」意図を持つものであることを表明している。⁽¹⁾

なかでもピカソは、フランスにおける自由と解放、権力との闘争を象徴する位置づけを与えられた。ナチスからの解放を祝い、一九四四年秋に開催されたサロン・ドートンヌでは、アンドレ・フジュロンの指揮のもとピカソの個展が開催され、七十四点の絵画作品と五点の彫刻作品が集められた。一九四五年六月にはルイ・カレ画廊で『自由なピカソ』展が開催された。翌年パリの国立近代美術館で旧フラン＝ティール協会により開催された『芸術とレジスタンス』展では、国民的英雄をたたえ愛国主義を素朴に追求するだけのものになってしまふことが当初懸念されていたものの、⁽²⁾ 実際には若手の芸術家たちや、ヴューイヤール、ボナール、ブラックとともにピカソの『屍体の山』⁽³⁾（図216）も展示され、さまざまな様式で戦争の惨禍を追悼する機会となった。ピカソの『屍体の山』は、雑誌

キュビズム分析の手法もまた、フオールやオートクルールによるキュビズムへの言及と同様、美術史研究の方法としてよりも、むしろ、前衛の陣営を抑圧する政治状況のなかでキュビズムを擁護するために、美術史家がとりえたひとつの修辞学上の解決策として理解されるべきなのだろう。

再生の機運と相俟って、同時代の批評家や知識人たちにより各誌でさかんに報じられた。⁽⁶⁾

これに対し、二〇世紀前半にすでにその名声を確立していたピカソやマティスははじめとする芸術家たちは、第二次世界大戦後は南フランスに活動の拠点を置いた。彼らが余生を送る居住地として選んだ地中海沿岸の都市とパリとの地理的な距離は、彼らがパリの若い世代による新しい抽象表現主義運動とのあいだにおいた様式的な距離を象徴的に表すものでもあった。ただし、彼らもそれぞれの方法で表現の模索を続けていた。マティスは一九四〇年代から切り絵を本格的に自らの表現手段としはじめ、一九四二年から四七年にかけて一連の切り絵シリーズ《ジャズ》を制作した。鋏と紙の織りなす表現は、彼の作品に、鮮烈な色彩と、パターン化しつつも自由に躍動する形態を与えたのだった。ピカソもまた同じ時期、キュビズムとは異なる、堅固で幾何学的な画面構成に注目しはじめていた。レオ・スタインバークも指摘するように、一九四〇年代の初頭よりピカソの作品群において、あやとりのような網の目をもとにモチーフを描く、それまでのキュビズムとはまったく異なる表現が認められるようになり、一九四五年から四六年初頭にかけて《屍体の山》のような大画面の作品へと発展した。⁽⁷⁾

本章では、こうしたキュビズムをめぐる戦後の動向が、フランス文化の再建の試みとどのように関わったのかを論じる。まず第1節では、フランス文化の復興のさまざまな試みにおける、キュビズム作品とピカソの役割を検討する。次に第2節では、キュビズムの「教え」と歴史観を継承しながら誕生したサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルについて、現代出版資料研究所に所蔵されている資料をもとに論じる。



図 216 パブロ・ピカソ《屍体の山》1945年 ニューヨーク近代美術館

となる新しい芸術の潮流の起点となった。さらに同年にはサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルが新設され、抽象的な表現を特徴とする若い芸術家たちの活動の拠点となった。一九四六年には、こうした若者たちや亡命先から帰国した著名な芸術家たちの作品を展示する展覧会が多く企画された。これらの活発な動向は、戦後のフランス美術

『アール・ド・フランス』の『芸術とレジスタンス』特集号に見開き図版として掲載され、批評家ジョルジュ・ベッソンの文章が添えられた。ベッソンによるとこの企画は「フランス団結のサロン」として意図されたものであった。⁽⁴⁾フランス文化の復興の兆しが顕著となったのはとりわけ一九四六年以降だった。終戦の痛手から回復しつつあったフランスでは、自国の文化を再構築しようとする機運が高まり、多くの制度的な改革や新たな芸術運動の組織が行われた。若い芸術家に活躍のきっかけを与えるために、ローマ賞に対抗して国民芸術賞を新政府が新設したのも、この年の出来事である。⁽⁵⁾当時は、第一回国民絵画賞金賞を受賞したフジュロンを代表とする社会主義レアリズムの様式が興隆する一方で、抽象主義的な表現を特徴とする絵画も盛んに制作された。ジャン・フォートリエやジャン・デュビュッフエ、ヴォルスが一九四五年から四七年にかけてルネ・ドルーアン画廊で開催した展覧会は、その後「アンフォルメル」や「アール・ブリュット」として知られるこ

してキュビズムが誕生したことを説明するために、キュビズムは「一連の歪曲、あるいはむしろレアリズム芸術の、創造にまで達した改革」であると主張する。というのも「それはおのれの全体性のなかで現実についての考察を行うが、まったくレアリズム的ではないからであり、私たちの経験にしたがつて現実についての考察を行うわけではないからである。キュビズムの超現実主義(hyper-realisme)は、本質的にこれまで創られたことのないほど非現実主義的なイメージをあたえるのだ」⁽¹⁾。

また同画廊では、一九四七年一月から二月にかけて展覧会『セザンヌの影響』が開催され、アルベール・マルケやマティス、ヴラマンクなどのフォーヴの芸術家たち、ブラック、ピカソ、ドロシー、ドラン、デュフィ、エルバン、グレース、 그리스、ラ・フレネー、レジェ、ロート、メッツアンジェといったキュビズム運動に関わった芸術家たちが展示された。将来美術史家として知られるようになるアンドレ・シャステルが当時執筆した論考「キュビズムは死んでいないのか？」によれば、ロートの指揮のもと開催されたこの展覧会は、セザンヌがこれらの二〇世紀の芸術家たちにおよぼした「普遍的」な影響が、キュビズムへと展開するプロセスに焦点をあてたものであった。⁽²⁾この展覧会はまた、シャステルにとってキュビズムと過去の伝統との関係を確認する機会でもあった。ただしそのことによって、シャステルは、戦前のナショナリズム的なイデオロギーに依拠した見解にとらわれないキュビズムの歴史を語ろうとした。彼は、 그리스がジャン・フーケに関心を示していたことを指摘し、「絵画の巨匠たちの諸伝統のひとつに 그리스を位置づけることができる」と主張している。⁽³⁾このようにシャステルは、フランス的な写実性の最たるものとして大戦間期に再評価されたフーケの影響を、スペイン人の 그리스のなかに認めることで、キュビズムの流派を国民性によって分類するロートやユイグとの立場の違いを明確にしようとしたのである。実際、同論考においてシャステルが 그리스の作品を理解するために引用するのは、ロートでもユイグでもなく、カーンワイラーの解説であった。⁽⁴⁾

一九四六年、十六区のアソンプション通りに店舗を構えたコレット・アレンディ画廊でもまた、キュビズムの紹

Ⅰ フランス文化の再建

解放後のパリにおけるキュビズムとピカソ

一九四五年から四七年にかけて復興がすすむにつれ、パリでは徐々にキュビズム作品の展示機会が増加した。キュビズムをテーマにした展覧会を戦後すぐに企画した画廊としては、フランス画廊とコレット・アレンディ画廊がよく知られている。⁽⁸⁾ 戦中よりフランス人のキュビズム作品を展示していたフランス画廊では、一九四五年五月二十五日より、外国人のキュビズム作品も展示する展覧会『キュビズム（一九一一―一八年）』が開催された。そこでは、ブラックやラ・フレネー、ドロローネー、レジエ、ロート、メッツアンジェ、ヴィヨンのほか、ピカソやグリス、マルクシーといった芸術家たちのキュビズム作品も展示された。またオーギュスト・エルバンもこの時展示されている。ほとんどの芸術家が三点ずつしか展示されていないのに対し、ピカソとブラックの作品のみは九点ずつ展示された。この企画は、キュビズムの先駆的な存在としての二人の位置づけをあらためて確認する戦後はじめての機会となったのである。

カタログの序文ではまず、展覧会の趣旨が「キュビズムの古典的ヨーロッパと呼んでも差し支えない動きの成熟した時期を公衆につきつける」ことにあると表明されている。⁽⁹⁾ 続くベルナル・ドリヴァルの長文の解説では、戦中に彼が描いたキュビズムの物語とまったく変わらない図式が認められる。彼は、一九一一年以降のキュビズムにおける傾向を説明するために、「自然との接触にとどまる」レジエやグレーズ、メッツアンジェ、ドロローネー、ヴィヨン、ロート、ラ・フレネーの「フランス的キュビズム」と、『円錐からボトルをつくる』というグリスの言葉を信念とするスペイン人およびスラヴ人の信奉者たち⁽¹⁰⁾の分類を行い、「あまりにもピカソと仲の良い」ブラックを両者の中間に位置づける。また彼は、現実を参照しながらも十九世紀のレアリズムとはまったく異なる様式と

アンティープで夏のヴァカンスを過ごしていた。当時のアンティープ美術館の館長であったドール・ド・ラ・スシェールが浜辺で海水浴中のピカソに出会ったのは一九四六年九月八日のことである。その際、彼はピカソにグリマルディ城内の空間をアトリエとして提供することを申し出た。⁽¹⁸⁾ こうしてグリマルディ城の一部分は、一九四六年九月十七日から同年十一月下旬にかけてピカソのアトリエとして利用された。同年の冬には、ピカソは二十三点の絵画と、油彩や鉛筆による四十四点のデッサンを残してパリへと発ったのだが、アトリエで制作された後、残されたままになっていたこれらの作品は、一九四七年九月二十二日にグリマルディ城に展示される。⁽¹⁹⁾ この頃より事実上、アンティープ美術館はパリやバルセロナに先駆けて最初のピカソ美術館となった。⁽²⁰⁾

ピカソが、販売するためではなく美術館で一般公開することを目的として一九四六年の夏のあいだグリマルディ城で作品を制作していたことは明らかだった。一九四八年に出版された著書『アンティープのピカソ』には、アンティープでの作品制作を「ひとびとのために働く」という目的で行っていたことをサバルテスに語るピカソの言葉が収録されている。⁽²¹⁾ またジローの証言によれば、ピカソはアトリエを提供するというスーシュールの申し出を受け入れた際に、「ここにいるあいだ私は、単に絵画を描くつもりじゃない。私はあなたの美術館をあなたのために装飾するつもりだ⁽²²⁾」とつけ加えている。実際、アンティープのコレクションに含まれている、壁に直接描いた作品や、個人所有されるには巨大すぎる壁画的な規模の絵画は、市場への流通を目的としておらず、むしろより公共的な空間を装飾する壁画のようなものとして描かれたのだと言うことができる。⁽²³⁾

ピカソの終戦後数年の活動が、個人的な利益の追求よりもむしろ一般観衆に自らの作品の理解を促す方向へと向かっていったことは、彼が一九四四年のパリ解放とともにフランス共産党の一員になったことと密接に結びついている。このことよってピカソは、フランス社会の一員としてのアイデンティティをより明確に示そうとしたのだ⁽²⁴⁾が、同時に「政治的な存在」としての彼自身の意識を高める結果にもなった。その翌年に行われたインタビュで

介が熱心に行われた。開店したばかりの年の四月には『キュビズムと具象芸術』展が開催され、ブラックやソニア・ドローネー、グレーズ、クブカ、ラ・フレネー、レジェ、ロート、ジャック・ヴィヨンといったフランスのキュビズムの画家、ピカソやグリス、マルクーシ、セルジュ・フェラといった外国生まれの芸術家たちの作品が展示された。また、クブカやリブシツ、ドゥースブルフ、アルベルト・マニエリなどのように、キュビズムに影響を受けつつも大戦間期に新たな抽象表現を開拓した芸術家たちも参加した。さらにはアルプ夫妻やカンディンスキーのように、アブストラクシオン・クレアシオンにおいて重要な役割を果たした芸術家たちも参加している。それは明らかに、一九三六年にニューヨーク近代美術館で開催された『キュビズムと抽象芸術』展を意識した企画であった。また一九四八年七月には『印象派から抽象へ』と題された展覧会が開催され、印象派の画家ベルト・モリゾやキュビズムの画家マリア・ブランチャルド、抽象画家ゾフィー・トイバー、アルプなど、女性の芸術家のみに焦点をあてた展覧会も開催されている⁽¹⁵⁾。

こうした動きに続き、ジャン・カスーを新たな主任学芸員として迎え一九四七年六月よりあらためて開館された国立近代美術館では、ピカソやブラックの作品が多く展示された。当時の第十九室は、ピカソの作品で占められた⁽¹⁶⁾。展示された十三点のうち十点は、一九四七年にピカソ自身が同館に寄贈したものであった。国立近代美術館が一九四二年に開館した際にはピカソの作品が一点も展示されていなかったことを考えれば、この変化は劇的なものであった。

実際、パリの画廊で多くの展覧会が開催されていたものの、ピカソが必要としていたのは自らの作品を販売する画廊ではなく、自らの作品を一般公開する美術館であった。アンティープにある現在のピカソ美術館もまた、自らの作品を一般公開しようとする彼の試みから生まれた。アンティープのピカソ美術館は南仏の中世城郭、グリマルディ城を利用したものであり、一九四八年以前にはアンティープ美術館、あるいはグリマルディ美術館と呼ばれていた。一九四六年の夏、ピカソは新しい恋人、フランソワーズ・ジローと、生誕間もない息子クロードとともに、

に、新しい世界の入り口におかれたのである。

教育者としてのピカソと戦後の立体作品

「つねに覚醒」した「政治的な存在」として社会に働きかけようとするピカソの意図は、彼が自作における教育的な意義を熱心に語るようになったことにも見出せる。アンドレ・ロートが一九四二年六月の記事のなかで証言するところによれば、ピカソは当時より、自身の芸術作品により若い芸術家たちの技法を高めようという意志を持って制作していた。⁽²⁸⁾戦後には、立体作品においてこの意図が反映されることになる。戦後の彫刻作品のいくつかにおいては、難解な戦前の立体作品にくらべ、より容易に現実の事物との対応関係を理解することができる。例えば一九五〇年に廃材を集めて制作された《牝山羊》では、見る者は表現されたものが山羊であることを部分的要素の類似関係にもとづいて容易に判断することができる。⁽²⁹⁾エリザベス・コーリングは、これらの既製品や廃材を用いたピカソの「発見されたオブジェ」が、形態の美を追求するものではなく、むしろ形態の「理解」に関わるものであると主張する。⁽³⁰⁾つまり既製品を用いたオブジェは、完成した形態の美的鑑賞のみを目的にしているのではなく、日常の事物に対する彼自身の発見を、今度は作品をとおしてひとびとに発見させるような、鑑賞者の自発的鑑賞を促す目的もまた有していたのである。

とりわけ彼が戦後に心がけたのは、卓越したキュビズムの鑑賞者ではなく、より一般の鑑賞者に、自らの芸術の本質的な理解を促すことであつた。例えばピカソは、ブラッサイとの会話のなかで、自転車サドルとハンドルとを組み合わせて制作した牛の頭部のオブジェをブロンズ鑄造した際に、自転車の素材を使用していることにひとびとが気づかなくなってしまう可能性を危惧している。ピカソは、このオブジェをブラッサイに見せて、次のように語りかける。

君は芸術家を何だと思っているのだ？ 画家であれば眼しか持たず、音楽家であれば耳しか持たず、詩人であれば心臓の心室を満たす詩的な調べしか持たず、そしてボクサーであれば筋肉しか持たない、そういった馬鹿者だとしても？ そのまるで逆だ。同時に彼は政治的な存在であり、悲痛な、憤りに満ちた、あるいは幸せな世の中の出来事に直面して、つねに覚醒の状態にあり、それらの出来事は彼のすべての作品のイメージのなかに表現されているのだ。どうしてほかの人間たちに対して無関心でいられるだろう、象牙の塔に閉じこもって無頓着を決め込み、こんなにも多くのものを与えてくれる生から自分を切り離すことなど、どうしてできるだろうか？ いいや、絵画はアパルトマンを装飾するためのものではない。それは敵に攻撃を仕掛け、あるいは敵から身を守るための道具なのである。²⁵⁾

ピカソのこうした意志は、ただちに一九三七年の作品《ゲルニカ》の持つ社会的な意義と結びつけられた。一九四七年に英訳されニューヨークで単行本として出版されたスペインの詩人フアン・ラレアの文章の冒頭を飾ったのは、まさにこのピカソの言葉からの引用であつた。²⁶⁾そしてラレアは、この著書の最後に、ピカソの《ゲルニカ》における「ひとつの世界の終わりと〈新世界〉のはじまり、〈西洋主義〉の終わりと〈普遍主義〉のはじまり、とるに足らない人間概念の終わりと人間の〈存在〉のはじまり、仮象の世界の終わりと〈現実〉のはじまり、拘束的な先驗主義の終わりと自由で直観的な心のうちの生のはじまり、〈文字〉の世界の終わりと〈精神〉の世界のはじまり、絵画芸術のとるに足らない概念から新しい絵画の時代」を主張することになる。²⁷⁾ここで人間や現実という概念への「回帰」ではなく「はじまり」という言葉が選択されているように、フアンは、《ゲルニカ》で暗示され戦後表明されたピカソの「政治的な存在」としての自意識を、懐古的なユートピアではなく未来へと向かう建築的なユートピアに由来するものとして理解している。こうして、スペイン内戦の惨事を描き、第二次世界大戦の悲劇を予告したこの絵画は、世界の終わりの目撃者として位置づけられるだけではなく、ピカソの戦後の意志表明とも



図 217 パブロ・ピカソ《ガスのヴィーナス》1945年 オースティン、テキサス大学／ハリー・ランサム人文学研究所

カソの一九三〇年代および四〇年代のアッサンブラージュがデュシャンのレディ・メイドと異なる点は、イヴ・ラン・ボアも指摘している。とりわけ彼は、鉄のバーナーとガス・コンロを組み立てた一九四五年のアッサンブラージュ《ガスのヴィーナス》(図217)をとりあげて、ピカソがそれを太古の物神に重ね合わせていたことに注目する。デュシャンのレディ・メイドの場合には、ベンヤミンの言うところの「展示的価値」をとおして、芸術を崇拜する所謂「礼拝的価値」を批判する手段であったのに対し、ピカソのアッサンブラージュ作品の場合には、日常の物質を芸術の分野にとり込み、それらを「救済」するひとつの手段となっていた。⁽³⁴⁾すなわち、産業的に複製された工業製品のデュシャンによる展示が、芸術作品のオリジナリティーを崇拜する価値体系への皮肉を込めた反抗であったとすれば、ピカソのアッサンブラージュは反対に、日常の事物を従来の美術品の価値体系のなかにとり込む試みであったのだ。それは、日常のなにげない物質に対してどれだけ芸術家が自由にふるまうことができるのか、

素材の貴賤にかかわらずどれだけ自由に価値と意味とを与えることができるのかということを示す行為にほかならない。つまりピカソの「造形的メタファー」は、単に二つの異なる現実を接近させるだけではなく、また芸術作品の価値を無に帰するわけでもなく、ある物体に付与された既成概念を飛び越え価値体系を再構築することの面白さを見る者に伝える効果を狙ったものであったのだ。

このことをよりわかりやすく伝えるために、ピカソは既存のメタファーが喚起するイメージ

ブロンズ鑄造のすばらしい点は、どんなに雑多なものを混ぜ合わせたオブジェにも統一を与えて、それを構成している要素を特定できなくしてしまうことだ。だけどそれは危険でもある。もしひとびとが牛の頭だけを見て、それをかたちづくるサドルとハンドルを見なくなってしまうたら、この彫刻は面白みを失ってしまう。⁽³¹⁾

つまりピカソは、二つのかけ離れたイメージが意外な素材をとおしてひとつに結びつく面白さを見る者に教えようとしていたのである。ピカソのパートナーであったフランソワーズ・ジローが伝えるところでは、既成の形態に部分的な類似関係を見出して、そこから全体の彫刻作品を構想する一九四〇年代以降の立体造形を、ピカソは「造形的メタファー」と呼んでいた。

物そのもの、それらの形態や触感が、しばしば私のヴィジョンの鍵を与えてくれる。シャベルが私にはひろがった鶴の尻尾に見えたので、その鶴を作ろうと思いついたのだ。その部分は別として、私は、既製品の要素を必要としているのではなくて、メタファーをとおして現実⁽³²⁾に到達する。私の彫刻は造形的メタファーなのだ。

すでに第3章および第7章において論じたように、「造形的メタファー」という用語は大戦間期のモーリス・レイナルやアンドレ・ロートがすでに用いていた言葉である。しかし、レイナルやロートが、異なる二つのかたちの出会いや現実のものと幾何学的な描写の出会いからひとつのイメージを得ることを「造形的メタファー」と呼んでいたのに対し、ピカソの場合には、日常の素材がすでに持っている形態から素材そのものとは関係のない事物の部分との類似を見出し、この部分から出発して全体を構成することを「造形的メタファー」と呼んだ。

ヴェルナル・シュピースは、廃材という既製品を用いたピカソのこうしたオブジェが、現実の対象を再現するために制作されている点でレディ・メイドとして知られるデュシャンのオブジェとは大きく異なると指摘する。⁽³³⁾ピ

リュアールは、一九四八年に出版された著書『アンティープのピカソ』のなかで、次のような賛辞をピカソの作品に寄せている。

幸福なユートピア、終わりのなき休日の子供じみた夢にしたがうのは素晴らしいことだと君は彼らに教えるのだが、一方では君は、すべてを理解しすべてを見る意志を、彼らに与えているのだ。君は、いずれ死に行く仮象への服従を拒否する日々の勇気を、彼らに与えているのだ。⁽³⁷⁾

エリュアールはここで、ピカソのアンティープ美術館の作品が、夢を見ることが素晴らしさをひとびとに伝えるものであると同時に、仮象の下に隠されたものを理解する意志と勇気とを与えるものであると賞賛している。⁽³⁸⁾

さらに、ひとびとに奉仕するピカソのイメージを強調するきっかけとなったのは、一九四七年夏から本格的に開始された陶器制作であった。陶工との協力のなかで行われる陶器制作が、職人としてのイメージを築くことで大衆社会へと近づいていくとするピカソの意図の表れだと解釈されたのである。一九四八年四月の記事で、ルイ・アラゴンは「労働者」としてのピカソの生活を紹介している。⁽³⁹⁾そこでアラゴンは、ピカソが職人的な手仕事に対していかに真摯に向き合っているかを語りながら、同時代のほかの批評では単なる「気晴らし」としてしばしば見過ごされがちであった彼の陶器制作における労苦を主張する。さらにこの後、アラゴンはピカソの陶器におけるさまざまなプリミティヴ美術からの影響を列挙しながら、最終的にはピカソを「新しいベルナル・パリッシー」と呼ぶことで、十六世紀のフランス・ルネサンス期に活躍した陶芸家の姿と重ね合わせる。またアラゴンと同じくフランス共産党員であったレオン・ムーシナックは、「ピカソ——土と炎の労働者」と題する一九四八年十二月の記事で、ピカソの「労働」する姿が若い芸術家に与える教育的な効果について繰り返し主張している。記事の冒頭は、「労働者のように働きなさい」というピカソの言葉の引用にはじまり、ピカソの陶器作品が実生活において役立つものであることを指摘しながら、未来の社会のなかで「芸術家の担いうる社会的な役割の前兆が、そこに存在するに違

の関連性を利用することもあった。ピカソはジローに次のように語っている。

人は、昔から、女性のヒップは花瓶のようなかたちをしている、と言ってきた。これはもはや詩的とはとてもいえない、古臭い決まり文句だ。私は花瓶を持つてきて、それで女性をつくる。私は古いメタファーを使つて、反対の方向に効果をあげ、それに新しい生命を与える。「……」そしてたとえその象徴がよく知られているものであつたとしても、私はそれを利用する。たとえボロボロになつていようと、予期しないかたちで使えば、見る人の心に新たな感情を起こさせる。それは見る人の習慣的なものの見方や限定の仕方を、一時的に混乱させるからだ。伝統的な方法でこういうことをやるのは、いとも容易なこともかもしれないが、私はこうやって、見る人の心を、これまでに見なかったものの方向にむけさせ、忘れていたものを再発見させることができる。⁽²³⁾

このように、戦後のピカソにおける「造形的メタファー」とは、大戦間期にロートが試みたような、二つの現実を総合しより高次の抽象的次元へと造形を昇華させる効果ではなく、あえて低次の物質性にとどまり、使い古された比喻を用いながら、革新性を見せつつ社会とのつながりを保つ効果であつたのだ。

ピカソは実際に、一九四七年より南仏の街ヴァローリスで本格的に開始した陶器制作において、陶工が成形した花瓶の形状に手を加え、女性像を制作している。⁽²⁴⁾ 陶器作品のうち七十七点は一九四八年にアンティープ美術館に寄贈され、一般に公開された。こうして、ピカソの一九四四年以降の一連の発言と制作行為、寄贈行為は、芸術家が一般のひとびとの教育者として共同体へと接近していくひとつの手段とされたのである。

労働者としてのピカソと戦後の焼きものづくり

戦後顕著になった前述のようなピカソの教育的な態度を、何人かの左派知識人や詩人たちは大いに歓迎した。エ

におけるガロディの演説でも、モーリス・トレーズを描く肖像画家としてピカソの働きが称えられている。⁽⁴⁶⁾一九五〇年にはピカソの《羊を抱く男》の銅像がヴァロリス市に寄贈されたことを祝う式典で、当時フランス共産党の中央委員会に属し、第四共和政下で国民議会の代議士でもあったローラン・カザノヴァが演説を行っており、そのなかで彼は、芸術が社会に対して持つべき密接な関係について論じながら、ピカソの寄贈行為を労働者と芸術家との結束に寄与するものとして大いに称賛している。⁽⁴⁷⁾

レアリストとしてのピカソとアラゴン

社会に奉仕する労働者としてのイメージに加えて戦後のピカソに与えられたのは、「レアリスト」としてのイメージであった。一方では、左派知識人たちは、第一次世界大戦以前に誕生した「概念のレアリズム」に近いものを、戦後のピカソの作品のなかに再発見した。例えば、一九四五年のフランス画廊の『キュビズム（一九一―一九一八年）』展とルイ・カレ画廊で開催された『自由なピカソ』展を扱った記事「キュビズムとピカソ」のなかで、レイモン・コニアはピカソが「高次のレアリズム」を目指していると主張し、それが「眼に見えるレアリズム」と異なっていることを強調している。⁽⁴⁸⁾他方では、第二次世界大戦以降のピカソ作品のなかに認められたレアリズムは、形而上学的な思弁から離れ、「物質」や「自然」とのつながりを取り戻した表現として解釈された。一九四八年の論考でジャン・カスーはピカソの作品におけるレアリズムを物質的フェティシズムと関連づけている。⁽⁴⁹⁾またアンドレ・ヴェルデは一九五一年のアンティープ美術館の解説書のなかで、その表現が「神秘主義や魔術的な雰囲気」の超自然ではなくて、自然を源としている⁽⁵⁰⁾と言及している。一九三五年以降、ユイグの『現代美術史』におけるフランスの美術史的言説においても、また表現主義論争のような政治的論争においても、ピカソの作風が現実と乖離しているという理由で繰り返し批判されてきたことを考えれば、さまざまな意味合いにおいてではあれ、戦後ピカソの支持者たちによって「レアリズム」という言葉がピカソを擁護する表現として選ばれたのは、明らかにフラ

いない」と主張する⁽⁴⁰⁾。さらに続けて、彼は「芸術家の担い得る社会的な役割」に関して、自由な表現を日用品の分野で展開することが、陶工や芸術家に対して「教育的な価値」、「生きるうえでの教訓」を与えるであろうと主張している⁽⁴¹⁾。ただし、ムーシナックが評価していたのは、「集合的」な陶器制作よりもむしろ、ひとりの才能ある芸術家の「独創的」な表現の持つ社会的な意義であつた。自由と独創性をひとびとの日常にもたらし芸術家としての理想像が、陶器制作に励むピカソの姿に重ねられたのである。

実際、フランス共産党が党員の芸術家に課したのは、特定の様式にしたがつた作品を制作することではなく、むしろ自由な制作活動をとおして社会に奉仕することであつた。フランス共産党が公式見解としては社会主義レアリスムの画家フジユロンを称えていたことは事実である。だが他方では、フランス共産党のロジェ・ガロディは『アール・ド・フランス』誌で「共産党の美学」というものは存在せず、「共産党員の画家はピカソのような絵を描く権利がある」のだと宣言し、表現の自由を保証する姿勢を強調している⁽⁴²⁾。

前衛の代名詞となつたピカソのような芸術家の参加を促すことは、戦後のフランス文化の再建を率先しようとした共産党のひとつの戦略であつたと考えられる。戦時中にモスクワに亡命していたフランス共産党の書記長モリス・トレーズが、一九四四年のパリ解放後ただちに帰国し、国家復興へ向けた緊急の課題として掲げたのは、知識人と大衆とが連帯して復興にとり組むことであつた⁽⁴³⁾。一九四五年の第十回党大会は、国家復興への協力と党への入党とを知識人に強く呼びかける目的のもと行われたものであつたが、この大会で、中央委員会の一員であつたロジェ・ガロディは、党に必要な人材を、数学者と発明家、芸術家、そして歴史家にさだめている⁽⁴⁴⁾。当時の文化政策における主眼は、復興に向けてこれらの人材を大衆の指導者に任命し、国民を一致団結させ国家のアイデンティティーを再構築することにおかれていたのである。ピカソが一九四四年一〇月五日に共産党に入党した際、「現役の偉大な芸術家がフランスの復興に参加する」として『ユマニテ』紙の第一面で大々的に報じられたことからわかるように、当時、彼もまた、共産党員の画家として社会に貢献することが強く望まれていた⁽⁴⁵⁾。一九四五年の大会

2 サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル

社会主義レアリズム、ヌーヴォー・レアリズムとレアリテ・ヌーヴェル

これまで述べたピカソをめぐる一連の論争は、どのような芸術を「レアリズム」とみなし、誰の作品をそこから排除するのかという点が第二次世界大戦後に至ってなお問題とされ続けていたことを示している。

戦前から持ち越されるかたちで続けられたレアリズム論争は、一九四五年に創刊された『アール・ド・フランス』誌においてもひとつの論点とされた。この月刊誌は、ムーシナックやカスーなどヴィシー政権下でレジスタンス活動を行っていた知識人たちを編集委員に迎え刊行されていたものであり、フランスの美術動向を伝える芸術誌である。

一方では、この雑誌には、画家ジャン・ミローを中心として、アンドレ・フジロンら社会主義レアリズムを賛する記事が盛んに掲載された。ただしそこでは、社会主義レアリズムではなく、「ヌーヴォー・レアリズム」という言葉が好まれる傾向にあった。⁽³⁴⁾それは、社会における大衆の姿を描くことで社会主義レアリズムの理念にしたがいながらも、戦前の様式に縛られることのない新しい時代の芸術を創出しようという意図の表れであった。フジロン自身、「ヌーヴォー・レアリズムと現代絵画について」と題された未刊行原稿（現代出版資料研究所蔵）において、この様式が、マティスやピカソから大きな影響を受けていることを認めつつも、「社会的な内容」を含む点で、構成主義やキュビズム、表現主義、新造形主義、シュルレアリズムといった運動と区別されるものであることを明記している。⁽³⁵⁾

また、純粹に絵画的な「現実」の重要性を認めつつも、そこに社会との接点をもたらし必要を主張する論者もいた。一九四六年の『アール・ド・フランス』第一号には批評家アナトール・ジャコヴスキーが「今日と明日の現

ンス共産黨員としての彼の位置づけの正当性を主張するためだったと言えるだろう。

なかでも政治的な理由からとりわけ熱心にピカソを擁護したのはルイ・アラゴンである。彼は、共産黨員により編集されていた雑誌『新批評』に掲載した一九四九年の記事「社会主義レアリズム、フランス的レアリズム」で、党の芸術にふさわしい様式をレアリズムとさだめたうえで、ピカソをレアリストの系譜に位置づけている。⁽³⁾ここでアラゴンの語るレアリズムが、第一次世界大戦前のキュビズムを特徴づけた「概念のレアリズム」とは異なることは、明白である。またそれは、特定の政治的な思想を大衆にわかりやすく伝える様式を意味しているわけでもない。それはむしろ、社会を意識する芸術家の姿勢そのもののことを意味していた。

他方で、ピカソの絵画様式が大衆に対して指導的な役割を果たすのに適切であるのか否かという点は、非常に深刻な論争を巻き起こしてもいた。このような論争は『ゲルニカ』についてすでに認められたのだが、とりわけ一九四六年には、難解で知的な解釈を要すると捉えられた彼の様式が「退廃」や特権ブルジョワの「スノップ」な美学と結びつけられ、社会主義レアリズムを推進するソ連の芸術家や、保守的な批評家の批判的となった。さらに翌年には、フランスとソ連の共産党の決裂を予感させる論争がピカソをめぐり繰りひろげられた。

論争の発端は一九四七年八月刊行のロシア共産党機関紙『プラウダ』のなかで、ロシアの画家アレクサンドル・グラシモフが、マティスおよびピカソの芸術を退廃的・ブルジョワ的として糾弾したことであった。この記事は『フランス文学』誌に訳出され、ただちにアラゴンやエリュアールらによる抗議の記事が紙面に登場した。⁽⁴⁾また一九五三年にピカソが描いたスターリンの肖像が同年三月の『フランス文学』に掲載された際には、その表現が大国の元首にふさわしくないものとして、フランス共産党内部からも批判の声があがった。この肖像を掲載する判断を下したルイ・アラゴンは、批判的な読者を説得すべく、同年ピカソを擁護する記事を執筆している。⁽⁵⁾

実」である。

当初よりこの展覧会は毎年定期的に開催する計画で企画されていたが、まだこの時はサロンとしてのかたちをなしておらず、単発の展覧会として実現された。参加者は、『セクション・ドール』展に参加したキュビズムの芸術家たちと、雑誌『アール・コンクレ』、『アブストラクシオン・クレアシオン』に参加した抽象主義の芸術家たちだった。企画の発案、運営を務めたのは、詩人であり美術批評家でもあったイヴァノエ・ランボッソンと画商でありコレクターでもあったフレド・シデスである。シャルパンティエ画廊で六月十五日に開かれた開会式には、美術行政に関わるジョルジュ・ユイスマンとピエール・ダラスの二人が出席し、この展覧会が国家にとって重要性を持つ企画であることが示された。

ランボッソンが執筆した展覧会カタログの「注釈」では、一九二二年にアポリネールが提案した「新しい諸現実」という言葉から展覧会のタイトルがとられており、この複数の現実が「自然の直接的なヴィジョンから完全に離れた」ものであること、また「可能な限り世界の諸相の外側で、世界に隣接するものである」ことが説明されている。⁽⁶⁾ただし展覧会のタイトルは、発案以降何度か変更されている。現代出版資料研究所にあるサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルのアーカイヴには、シャルパンティエ画廊からフレド・シデスに宛てられた書簡が収蔵されているが、それによると一月の段階で構想されていたのは「リズムと色彩」のグループ展であった。⁽⁷⁾しかし六月五日の書簡には「造形的ルネサンス」のグループ展と表記されている。⁽⁸⁾したがって展覧会の正式タイトルが『レアリテ・ヌーヴェル』に変更されたのは、六月十五日の展覧会開会の直前であったと考えられる。

展覧会は二回にわけられた。第一回は、ジャン・アルプやドロネー、デュシャン三兄弟、グレーズ、エルバン、ヴァルミエらフランス国籍の芸術家たちを中心にした第一期（六月十五日〜二十八日）と、クブカやマレーヴィチ、ドゥースブルフ、モンドリアン、ナウム・ガボ、アントワーヌ・ペヴスナー、エル・リシツキー、ハウスマン、カンディンスキーら外国国籍の芸術家たちを中心にした第二期（六月三十日〜七月十五日）から構成された。

「実」と題する記事を投稿し、「現実新しい様相を与えるための抽象的な知的探求」からどのように近代絵画が登場したのかを論じている。⁽⁵⁶⁾ 彼によれば、キュビズムにおいてもっとも激しさを増したこの追求は、ついには「自らを生み出したものに属することをやめ、続いてそれを否定するようになる」。こうしてキュビズムは「いまや『誰もいない場所』、単に一時中断を示すだけの絵画的な『ノー・マンズ・ランド』となった」⁽⁵⁷⁾。しかし、「彼の時代の忠実で誠実な証言」であるような『ゲルニカ』を描いたピカソに関して言えば、彼の芸術がいかに人を動転させるようなものであろうとも、芸術家自身はつねに人間的なのだと主張する。同様の理由で、彼は続けてマティスやレジェの「人間性」を擁護する。ジャコヴスキーは、そうした芸術家たちが生み出す美しさに「方向性」と「目的」を与えることでこそ「ひとびとが意識的かつ知的にこの〈新しい現実〉^{ヌーヴェル・レアリテ}」の定着を進めることができる」ようになり、「和解した人間と事物、そして自然がこの明日の現実のなかに自分の位置を新しく再発見する」のだと主張する⁽⁵⁸⁾。また同様にして、翌月には、カスーがレアリスム芸術について論じた記事を掲載し、「フェルナン・レジェやすでに没したロベール・ドロローネーの『非具象』芸術のなかに、粗野で職人的、大衆的な力強さと、豊かな装飾的可能性をいつも感じる」と述べている⁽⁵⁹⁾。

ところで、一九三六年の「レアリスム論争」を受け継ぐこの二つの立場とは別に、完全に大衆社会との関係を断ち切った姿勢で新しい現実^{ヌーヴェル・レアリテ}を追い求める芸術家たちや、そうした姿勢を支持する知識人もいた。サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルの芸術家と、その周りに集った批評家や思想家たちである。キュビズム運動をひとつの起源とみなしながら展開したこの動向について、最後に見ていきたい。

一九三九年シャルパンティエ画廊での『レアリテ・ヌーヴェル』展

サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルの発端は、一九三九年にシャルパンティエ画廊で開催された展覧会『レアリテ・ヌーヴェル』であった。ここで「レアリテ・ヌーヴェル」は複数形で記されており、直訳すれば「新しい諸現

した「構成的レアリズム」、ドゥーヌブルフとモンドリアンらの新造形主義の提唱、そして同じくドゥーヌブルフによる一九三〇年の『アール・コンクレ』誌における宣言までがたどられる。

一九四六年よりパリ市立近代美術館で毎年開催されるサロンとしてレアリテ・ヌーヴェルの企画を立ちあげたフレド・シデスは、当初、一九三九年の『レアリテ・ヌーヴェル』展を維持しつつ、一九四五年の『アール・コンクレ』展の試みを延長するかたちでサロンを運営することを構想していた。一九四六年六月二〇日に芸術家たちに宛てた書簡では、「レアリテ・ヌーヴェル」のなかに含まれる芸術として「抽象芸術」、「具体芸術」、「構成主義」、「非具象芸術」を挙げている。⁽⁶⁶⁾ また一九一二年のアポリネールの記事における「新しい現実」への言及に触れることで、この動向とキュビズムとのつながりも示唆している。またこの展覧会は、若手に展示の場を与えるだけでなく国際的な芸術家の作品を展示する点においても一九三九年のコンセプトを共有していた。

一九四六年にサロンが開かれると、レオン・ドゥガンやシャルル・エスチエンヌら、この企画を擁護し解説に努めようとした批評家もいたが、抽象的な表現の「非人間性」やいきすぎた理論化に多くの批判が寄せられた。⁽⁶⁷⁾ そこで、芸術家たちの参加を集う一九四七年の展覧会主旨文では、「鑑賞者にとって非具象芸術の可能性のさまざまな無限性を発見することが簡単である」旨が主張され、さらにこのサロンの作品における「人間的な価値」と「実質的な社会的価値」が強調された。⁽⁶⁸⁾

キュビズムの芸術家の離脱

ただしサロンの体制は早々に急変化した。マックス・ビルは一九四七年三月十日にフレド・シデスに送った書簡のなかで、このサロンが「古いサロンのシステムであり我々には何の役にも立たない」ものであることを批判している。⁽⁶⁹⁾ そして一九四八年までには多くの古株のキュビズムの芸術家が離脱した。デュシャン兄弟は一九四七年以降作品を出品していない。グレーズは「具象的なイメージの痕跡をものは見せない」⁽⁷⁰⁾ ようにするこのグループの傾向

また七月十七日から三十一日に開催された第二回展覧会は、ピカビアやレジェ、アンリ・ローランス、スルヴァージュら「一九二〇年までに非対象芸術の傾向を意図的に中断した」芸術家たちのグループと、ゾフィー・トイバー「アルプやベオティ、ル・コルビュジエ、バーバラ・ヘップワース、マックス・ビル、ジャン・ゴランら、一九二〇年以降に本格的に「非対象」を追求する芸術家たちのグループにわけて展示された。フレド・シデスが出品者各位に宛てた一九三九年八月六日の未刊行書簡では、展覧会は非常に盛況であり、この間売れたカタログの数から五千人以上の来客があったことが報告されている。⁽⁶⁵⁾

一九四六年第一回サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルの開催

一九四五年六月から七月にかけてパリのルネ・ドルアン画廊で開催された『アール・コンクレ』展は、サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル設立に先駆けて一九三九年の試みを受け継ぐ試みとなった。匿名の著者によって執筆されたカタログ序文では、「具体芸術」が「形態を純粹に構築し分析する側面においてキュビズムを源としている」ことが説明されている。⁽⁶⁶⁾ 解説の冒頭を飾るのは、一九三一年の『カイエ・ダール』誌に掲載された次のジャン・アルプの言葉である。

キュビズムのタブローが抽象と呼ばれるのは理解できる、というのもタブローのモデルに使われた対象を部分的に逃れているからだ。だが私が思うのは、対象をモデルにしないタブローや彫刻もまた葉っぱや石のように具体的で感覚的だということだ。⁽⁶⁷⁾

続いて、一九〇八年以降のキュビズムによる「偉大なる秩序の呼び戻し」から一九一〇年のカンディンスキーにおける抽象絵画の誕生、ロベール・ドローネーによる「同時主義」の提唱、「キュビズムの影響を受け対象のない世界の構想にまで抽象を推し進めた」マレーヴィチの絶対主義、ナウム・ガボとアントワーヌ・ペヴスナーの提唱

なつたのである。⁽²⁾

しかしサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルからのキュビズムの古株の芸術家たちの離脱に関しては、かならずしもサロンにとって悪い影響をおよぼすものではなかっただろう。それはむしろ、若い芸術家たちが過去の楔から解放されたことを意味していたにちがいない。というのも彼らは、自らのまなざしによって、独自の語彙を用いながら自由にキュビズムの歴史を語り、自らの芸術の進むべき道を選ぶ自由を手にいれたからである。サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル形成初期の動向について論じた際にも再確認したように、過去の芸術を新たに名づけ、それを固有の用語によって現在の視点から説明し、独自の歴史を再構築していくことは、ひとつの流派の形成にとつてきわめて重要であつたのだ。

を憂えて、一九四八年以降離脱した。アルプとソニア・ドロローネーもまた同じ年に出品を拒否している。

彼らが離反した原因は、目指すべき表現目標の不一致のみならず、歴史認識の不一致でもあった。一九四八年に発表された『レアリテ・ヌーヴェル宣言』では、アポリネールの名前には触れられていない。また同年のカタログに掲載された図式(図2)では、フォヴィスムや表現主義、キュビスムよりも、「具体芸術」と「抽象芸術」の項目が大きな存在感を放ち、一九一一年以降の芸術動向に影響を与えたものとして示されている。ここではキュビスムの重要性は、一九三六年の『キュビスムと抽象芸術』展で示された図式(図1)にくらべて、はるかに軽視されているのである。

こうした歴史観は、かつてキュビスムの形成に関わった芸術家たちにとって耐え難いものであった。ソニア・ドロローネーは、一九四八年六月二八日の書簡のなかで離反の理由を明確に語っている。第一の理由は、「具体」という語の使用法である。彼女はまず、ドイツ語ではなくフランス語で「具体」という語を抽象芸術に用いると、「愚かしい」印象になると主張する。さらに、「具体芸術」という呼称は、一九一一年から一二年の芸術を指す言葉ではなかったにもかかわらず、同時期の作品に対してこの語を使用することは不合理にほかならないとする。第二の理由は、歴史認識の不正確さである。彼女によれば、「一九一一年には〈抽象芸術〉はなかった」。ソニアは加えて、『宣言』の執筆に関わった芸術家たちが、この時代の生き証人である自分自身やモーリス・レイナルやグレーズ、アルプの持っている情報に関心を示さなかったことに対する不信感を伝えている。

離反したのは芸術家たちだけではなかった。ジョルジュ・マチューとともに抒情的抽象のグループを支持し

アブストラクショニスト

た批評家シャルル・エスチエンヌは、やがてドグマ化したサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルの「冷たい抽象」を批判するようになった。後者はエスチエンヌにとって、幾何学的な模様で占められた絵画表面という「おぞましい戯曲主義や古典主義」という未来を芸術にもたらしめるものであった。こうして、美学上の不一致は、若い芸術家たちと古い世代の前衛画家たちだけでなく、戦後の若手の芸術家たちの抽象芸術における決定的な分離をも招くことと

れるだろう。^①

それでは、この絶えざる歴史化と芸術家自身の意識の変化のなかで、キュビズムは死んでしまったのだろうか。一九四七年にシャステルが執筆した前述の記事「キュビズムは死んでいないのか？」は、そのことを端的に問うものであった。また同じ年、奇しくもキュビズムの理論武装を積極的に行つた画商レオンス・ロザンバールが逝去し、ひとつの時代が終わりを告げた。翌年にはクレメント・グリーンバークが『パルチザン・レビュ』誌三月号において論考「キュビズムの衰退」を発表し、フランス文化に対するアメリカ前衛芸術の台頭を謳いあげた。^②

だが当時語られたキュビズムの「死」は、キュビズムがまだ決定的には死んでいなかった時期であつたからこそ、執拗に繰り返し主張されたものでもあつた。問題は誰にとつて、どのように生き続けていたのかということにある。例えば一九四八年にサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルが発表した前衛芸術の歴史チャートは、サロン参加者の芸術のなかに、フォヴィスムや表現主義とならんでキュビズムの血が流れていることを示すものであつた(図2)。フェリックス・デル・マールらの手によるこのチャートには、一九三六年の『キュビズムと抽象芸術』展のチャートに描かれていた矢印は認められない。時間の流れが明示されている美術史家の歴史チャートとは対照的に、時間を遡ることもできるよう図示されたこの芸術家によるチャートは、キュビズムがどのようにして一九〇七年の誕生以降も四〇年にわたる歳月を経て、現代芸術家たちの意識のなかで生かされてきたのかを示しているのである。たしかにキュビズムは、このチャートのなかでは相対的で周縁的な位置づけしか与えられていない。だが、矢印のないこの図式は、フォヴィスムやキュビズムといった過去の芸術を相対化しつつ自らの方法で再解釈し、この独自の解釈にもとづく実践をとおしてキュビズムを新しく生き直し、芸術家たちの試みを示すものでもあつただ。

第V部結論

この部ではまず、一九三〇年代のフランスにおいて、ナチスの台頭や第二次世界大戦を背景として造形分野で繰りひろげられた論争を検討した。そこでは、社会主義レアリズムから抽象芸術におけるレアリズムまで、さまざまな「現実」が問題とされた。後者の見解を支持する形式主義的な言説は、イデオロギーとは無関係であるように考えられる傾向にあるが、実のところは社会主義レアリズムとも全体主義政権公認の芸術とも異なるような芸術を推進するためのイデオロギー的な道具ともなり得た。また、キュビズムを本質的にフランス的なものと見るか国際的なものと見るかでも、見解はわかれた。一九三五年の著書『現代美術史』が、フランス的なキュビズムと外国からの影響下にあるキュビズムを分類したとすれば、一九三六年のニューヨーク近代美術館での展覧会は、デ・ステイユやパウハウスの作品も含めることで、キュビズムの国際的なひろがりをもつばら強調した。一九三七年の二つの「独立派美術」の展覧会は、こうした立場の違いを明確に反映させたものであった。結局のところ、この二つの動きのなかでこそ、キュビズムはフランス前衛芸術の歴史における揺るぎなき位置づけを獲得することになる。一方では、キュビズムは社会主義レアリズムからも全体主義政権からも批判されたが、他方では、キュビズムの評価軸はそうした批判にさまざまなかたちで反論しうるほどに多様化したのである。こうした傾向は、ナチスによるパリ占領中も、展覧会や美術史家の執筆活動をとおして幾度となく再確認された。

また政治の動乱は、多くの芸術家にとって、一般の鑑賞者を意識した芸術の実践を試みる動機となった。一九三七年の万国博覧会に続き、第二次世界大戦後盛んになる壁画制作や教会装飾、陶磁器制作はその一環として考えら

終章

1 見ることに知ること——認識メカニズムの表現としてのキュビズム

本書では、キュビズムが誕生しフランス美術史のなかにその名を刻む四十年の歴史を論じてきた。そこで浮き彫りにされたキュビズムの第一の核心は、現実と虚構、現在と過去、イメージとテクストをつなぐ場としての表象空間を構築し、完成作品のなかに示した点にあるということである。それは現実という概念をめぐる異なる次元で試みられた諸実験が会合するようなダイアグラムとしての表象空間であつた。もちろん近代がはじまるはるか前から、技術者や芸術家は、ダイアグラムを豊かな視覚空間を切り開く技法として使用してきた。だが一般にそうしたダイアグラムは、あくまでも作品が完成される過程で、鑑賞者の意識にのぼらぬよう隠蔽ないしは排除されるべきものであつた。これに対しキュビズムの芸術家は、慣習的に築かれた描写法に疑問を投げかけ、新たな現実の認識法を作品の鑑賞者に提示するために、作品そのものが人工的な認識装置としてのダイアグラムであるということを意識的に明示した。ダイアグラムを用いた作品ではなく、ダイアグラムとしての作品が誕生したのである。

こうしたキュビズムの芸術家たちの営みは、ジョナサン・クレリーーの言葉を借りれば「感覚世界との新たな認

元の現実性を付与された。多様な「概念のレアリズム」がやがては絵の具で塗られた平面を意味するようになった事実もまた、こうしたプロセスと密接に関係している。それでもキュビズムの作品に表現された身体像は、つねに現実の身体の認識に関わる表象であった。このようなキュビズムの実験のなかで、ダイアグラムは、現実の認識のメカニズムを虚構空間のなかに示すと同時に、カンヴァスの表面や絵の具、新聞紙といった、現実の物質そのものとの接触を芸術家たちに与え続ける、いわば現実と虚構との蝶番の役割を果たしたのである。

もちろんキュビズムが認識メカニズムそのものを考察対象とする芸術であるということは、第1章でも示したように、キュビズムの芸術家たち自身や同時代のキュビズム批評においてすでにたびたび指摘されてきたことである。ピカソ自身、後に「私たち「キュビズムの芸術家たち」は自らの周囲へと眼を、そして頭脳を開き続けたのである」と語っている⁽³⁾。これまでの研究ではこうした認識メカニズムの実験としてキュビズムを理解しようとするものも存在した。例えば本書でもたびたび言及したピカソ研究者ベペ・カームルは、ピカソのキュビズム期の身体像の構築における人体比率の素描の役割の重要性とその記号論的な特性について『ピカソとキュビズムの創出』(二〇一三年)で言及している⁽⁴⁾。しかしそうした研究において、検証の対象は一部のピカソ作品のみに限定され、仮説の域を出るものではなかった。またカームルの場合には、そうした仮説を記号論や修辭学の枠組みにあてはめて説明しようとするので、造形固有の問題をかねて曖昧にしてしまうという結果を招いた。これに対し本書第一部および第II部は、そもそも解剖学や生理学、人体比率が身体像の認識メカニズムにおいてどのような役割を持つのかという点を考察したうえで、より広範な作品例を挙げながらこうした科学的知識のキュビズム形成における重要性を実証的に裏づけた。またその重要性がピカソ以外のキュビズムの芸術家においても同様であったことも指摘した。こうしたことをとおして明らかにしたのは、キュビズムの作品を見ることが、単に造形作品の美的な鑑賞を意味しているのではなく、対象を知ろうとする人間の認識メカニズムについての実験に参与することにほかならなかったという点である。しかもそれは、類似記号と指標記号、直喩と隱喩、そして提喩の区別を乗り越え横断する

識的、身体的關係を発見する試み^①」をカンヴァースにとどめたセザンヌにも類似するものかもしれない。しかしセザンヌが「視覚の固定化と不動化にともなうさまざまな経験」をとおして、「既成の規範など持たない世界を表象するために、慣習的な絵画実践では不適切であるということ」を悟り、また「生成のプロセスとしての世界としに関わることができないということ」を理解することで、視覚の生理状態の限界を超えて「眼を新しい器官へとつくり変える方法を探求していた」^②のに対し、キュビズムは慣習的な絵画実践そのものもまた、実験の材料にして疑問に付し、再考察の対象とした。そのことによつてキュビズムの芸術家たちは、イメージを認識し構築するプロセスそのものに作品としてのかたちを与え、さらにはそうしたかたちが現実を新たに理解するための発見的なモデルとしての無限の可能性を有していることを示そうとしたのである。

こうしたなかで生み出された「概念のレアリズム」という言葉は、対象認識のメカニズムのなかに、眼による受動的な知覚以上のもの、すなわち知識や思考能力による解釈や構築のプロセスがあることを示すものであった。この「概念のレアリズム」という着想が具体的にどのような過程で生まれたのかを明らかにするために、本書第一部において、主に身体像の変遷に注目し、解剖学や生理学の図式の重要性やその変容過程を検討した。そのなかで明らかとなったのは、身体の形態や運動を抽出することで生物への理解を促すこれらの学問が、キュビズムの芸術家たちにダイアグラムの可能性について考えるひとつのきっかけを与えたという点である。彼らは対象を認識する際の原型となるイメージを分析することから出発して新たなダイアグラムの構築を試みた。

だがこのダイアグラムが可能にしたのは、認識プロセスのなかで浮上する原型的イメージにかたちを与える行為だけではない。それは第Ⅱ部でも論じたように、現実と虚構、生物と無生物といったかけ離れた二つの現実の出会いを用意する作用を持つ創造的な道具としても機能した。水平線で区切られた身体像がさまざまな機械とのアナロジーのなかでその姿を変容させたように、新たな現実として構築された身体像はただちに物質的素材と結びつき、別の次

語活動においても確認された。例えば第4章で明らかにしたように、デュシャン・ヴィヨンがその執筆活動のなかで、創作行為における無意識や直観、本能といった要素の作用に着目していたことは、その証左である。キュビスムの実験とはまさに、現実中存在する事物と、そこから抽出された幾何学的なモデル、そしてそれらに類比可能なさまざまな事物とを、ときに近づけときに離し、ときに重ね合わせまた並置することをおして、視覚的に示されたかたちに意味を与えたり剝奪したりする試みだったのであり、さらにはそうした試みにおける知性と直観、本能の働きについて考えることにはかならなかつた。しかもそれは、読解不可能な記号をとまなう認識困難な地図をもとに新しい地形を心のなかに描くゲームへと鑑賞者を誘う試みでもあつた。ピカソのキュビスムのなかに解剖学の痕跡を読みとるために本書で多くの頁を割いたように、キュビスム作品の仕掛けたゲームにおいて、あらかじめ定められたルールを見てとるのは至難の技である。それはキュビスム特有の難解さの裏に、巧妙に隠されてさえている。だからこそひとびとは、これらの作品を読みとろうとする努力のなかで、それまで暗黙の了解とされたルールを疑い、それについて考察し、新しいルールを築こうとすることになるのだ。

2 理論と歴史——キュビスムと価値システムの構築

あるかたちに意味を付与したり剝奪したりする造形的・理論的実験は、キュビスムの芸術家にさまざまな表現の可能性を与えた。なかにはピカソのように古い価値観を根底から覆そうとする芸術家もいれば、グレーズやメッソアンジェラのように部分的にはあれ慣習的な文化を映し出すイメージを描いた芸術家もいた。換言すれば、かたちから意味を剝奪する行為だけでなく、かたちに意味を与え直すこともまた、彼らの試みの重要な一部分を成し得たのである。こうしたなかで、彼らの認識メカニズムへの問いは、どのような意味や意義をかたちのなかに選択

ような視覚的イメージの多様な対話と、それがもたらす思考とを、私たち鑑賞者に体験させてくれるものだったのである。

本書では、記号論的な理解に根ざす英米圏の美術批評とは距離をとりながら、こうしたことを作品分析にもとづき実証的に示してきたが、そこで明らかになったことは、ロザリンド・クラウスが一九七九年の『オクトーバー』誌に掲載した論文「グリッド」のなかで提起した仮説に密接に関連する結果となったことに、触れないわけにはいかない。この論文は短いものではあるが核心をついており、キュビズム作品の記号論的な読みを展開するクラウスのその後の思想的発展を予見させるものである。クラウスはそこで、マレーヴィチやモンドリアンの作品に描かれた格子^{グリッド}のうちに「地図」としての性質があったことを指摘している。ただしこの格子は、「地図」でありながらも、現実空間の事物の位置関係の投影ではなく、したがって「絵画表面の上に、部屋や風景や人物のグループを描出す^{マッピング}」ことは⁽⁵⁾ない。この「地図」は、「絵画化されたイメージとそれが指し示す現実世界が相互に関係していた」ルネサンス期の透視遠近法とは本質的に異なる、「絵画それ自体の表面」を示すダイアグラムなのである。⁽⁷⁾だが一方では、マレーヴィチやモンドリアンが絵画に描いた格子が、単なる画布や絵の具の顔料以上のもの、「存在や心や精神」を意味するものであり続けたように、この「地図」は抽象絵画においてすら象徴的な意味を付与され得たのだとクラウスは指摘する。⁽⁸⁾したがってクラウスのグリッド論は、たったひとつの線や色にも避け難く意味を付与してしまう人間の無意識の衝動を言いあてるものであると考えられるのだ。

本書で立証したように、ダイアグラムとしてのキュビズム作品、すなわち「地図」そのものとしての作品は、まさに現実の似姿ではない、幾何学的な構成を描いただけの平面それ自体を見せながらも、同時に現実の対象から出発しながら、なんらかの方法で避け難く現実を指示してしまう性質を持っていた。さらにそこから一歩進んで本書で示したのは、キュビズムが単に無意識的にそうした実験を行っていたわけではなく、むしろ本能的な認知メカニズムについての考察に意識的にとり組んでいた点である。そうしたことは作品制作の実践だけでなく、理論的な言

ら、そこに独自の解釈を加えていく点では一致していた。しかしそうした共通点がある一方で、それぞれがアフリカ美術、中世美術、ルネサンス美術といった美術的伝統や生理学の写真や機械的なイメージといった異なる典拠を創造的に受容し、さまざまな方向へと向かっていった。こうしたなかでいくつかのグループが生まれては消え、新しい主義が提唱されては別の呼称にとって代わられた。それゆえ、第II部で論じたように、キュビズムはもはや単に幾何学的な様式を示す技法の一致を示す語ではなく、文学にも適用されるような汎用性を持つ「前衛」の精神の代名詞として使用され得た。アンドレ・ブルトンがピカソのキュビズム作品を高く評価したのも、まさに自らの生み出したもののさえ変容させていくような破壊と構築の絶え間ない営みのゆえであった。キュビズムの新たな造形言語が一九一四年以降は生み出されなかったにもかかわらず、第III部で論じたように、第一次世界大戦で体験された新たな現実を描写しようとした芸術家たちは、現実を問い直しながら作品制作にとり組むキュビズムの姿勢から多くの示唆を得た。

こうしたなかでキュビズムの芸術家たちが再編成した歴史叙述において、キュビズムはかたちを変えながら生き続けるものとして捉えられた。ピカソもまた、一九二三年のマリウス・デュザスとの対談で、「もしキュビズムが過渡期の芸術だとしても、そこから出てくるのは別の形式のキュビズムだけだと私は確信している」と語ることになる。

そもそも、キュビズムの芸術家たちが実際に抱いていた歴史観は従来の発展史観とは異なるものであった。彼らは自らの芸術と過去の芸術との差異を強調しながらも、同等の資格を持つ芸術の一動向であることを主張した。また自らの芸術様式と過去の芸術様式を同じ画面のなかで並置し、ときにそれらのあいだにアナロジーをうち立てることによって、キュビズムの実験の普遍性を強調した。この普遍性はキュビズムに価値を与えるようなシステムを新たに構築し、歴史を読み替えながら再編成するものであった。すなわちキュビズムは、認識メカニズムの革新的な視覚化の方法を模索するなかで、新しい価値システムを発明し、自らの内部で繰りひろげられた実験を軸にしな

主義レアリズムに共鳴した者たちのなかにも、キュビズムの芸術家によって革新的に再解釈された現実のかたちを持つ「有用性」を主張する見解が登場した。第Ⅴ部で論じたように、ピカソやレジェ、ドローネー、ロート、グレーズによる一九三七年のパリ万博での壁画サイズの作品の展示、そして戦後のピカソの制作・展示・寄贈行為は、キュビズムの芸術家たちの、社会に開かれた一面を強調する意味を持ち得た。こうして造形的な志向としての形式主義と、イデオロギー的な理念としての社会主義レアリズムとの和解が、かつてキュビズムを生み出した芸術家たちによって試みられることになる。

3 言葉とイメージ——諸現実の地層の再配置

よりひろい歴史的視座において上記の結論を位置づけるならば、本書の意義は、キュビズムから読みとれる言葉とイメージ、言葉と物との根源的な関係性を指摘したことであると言えるだろう。キュビズムにおけるこの関係性は、文学者による美術批評や、イメージのなかにとりいれられた文字といったテーマにとどまるものではない。本書で試みたのは、認識メカニズムと価値システムのなかに、言葉とイメージの双方により過去を再解釈し新しい現実の未来をかたちづくるような、ダイナミックな力学を読みとることであつた。

歴史や理論のなかでキュビズムを位置づけるために当時新たに構築された価値システムは、言葉と造形の相關関係のなかで発展した。一方では、一九〇七年から一四年のキュビズムは、理論ではなくむしろ造形上の試行錯誤のなかで形成し発展した。他方では、キュビズムの芸術家たちは、新たな現実のヴィジョンを構想する際に、周囲の知識人たちと共有していたイデオロギーや歴史概念、科学から多くを吸収し、さまざまな方法で独自に解釈した。こうしたことを背景としながら、異なるグループのキュビズムの芸術家たちがときに非常に似通った問題を提示す

がら既成の歴史観の再構成を迫るような歴史理論の構築に寄与したのである。

しかしこの歴史の再編成の過程で、すべての既成概念がとり払われたわけではなかった。キュビズムの歴史は、とりわけ第一次世界大戦以降、それを語る主体の思想を露呈するような言説空間を形成した。キュビズムは、フランス人を中心に展開した新印象派と異なり、スペインやチェコ、ロシアなどさまざまな国を出自とする芸術家により展開された動向であった。それゆえ、第III部および第IV部で検討したように、キュビズムにおけるドイツやスペイン、フランス、アフリカといったさまざまな国家や地域の民族的性質を問う言及は後を絶たなかった。こうした言及は、ただちに議論の前提となる語り手のイデオロギー性を浮き彫りにした。第V部で論じたように、この傾向は、一九四〇年代に至ってもなお美術理論、美術批評および美術史の言説空間に観察され続ける。それは、ナチス占領下においても、またナチスから解放されてもお、フランス文化史におけるキュビズムの「正当性」を主張する論拠となる場合もあれば、逆にキュビズムをフランス文化から排除する論拠のひとつとされる場合もあった。

こうした見解とは反対に、キュビズムをイデオロギーに立脚しない「普遍言語」への道行を示すものとして捉えたのが、美術史における形式主義である。二〇世紀の芸術家や、彼らの作品を論ずる美術史家・批評家の著述に登場した形式主義的な観点は、キュビズムを抽象芸術の父とみなし、その造形的特徴を分析するなかで普遍性を強調するものであった。第IV部で論じたように、それはキュビズムにおけるイデオロギーと（擬似）科学、思想と詩情と信仰の混交した現状を「浄化」し、より「純粹」な理論と芸術史とを構築する作用を持っていた。ただしこの傾向もまた、歴史的に見ればかならずしもイデオロギー的な対立と無関係ではなかった。一九三〇年代の世界的な大不況から第二次世界大戦を背景としながら、形式主義は社会主義レアリズムに対立するような立場を表明することになる。この立場の表明は、ファシズムとも共産主義とも距離をおこうとする政治的な表明にもなり得たのである。

芸術家自身はそのようなイデオロギー的な対立をかならずしもつねに内面化していたわけではない。実際、社会

かならなかつた。そしてこの理論と歴史を構成する新しい言説こそが、来たるべき新たな芸術を生み出すことになる。つまり言葉とイメージの新しい配置が未来の新しい地層、新しい現実、新しい造形を生み出したのである。この破壊と構築の絶え間ない対話は、本書で扱った四〇年という時間のなかで、たゆまず行われた。

まさにこうした対話による諸現実の関係性のダイナミズムによってこそ、キュビズム以降の芸術家や批評家により「キュビズムの死」が語られるようになってからも、キュビズムの試みは現在のな問題に触れるものとして二〇世紀芸術史のなかで生き続けたのである。キュビズムの実験の解釈や批判から生まれた複数の造形運動には、さまざまな新しい名称が与えられた。それでもこの間キュビズムが芸術家たちの意識のなかに生き続け、繰り返し議論の対象とされたのは、キュビズムが自らの達成した成果を歴史の地層のなかに編成させながら、そこで獲得された位置づけに甘んじることなく、あらためて固まった大地を掘りおこし新たな地層の再組成を促すプログラムを作動させたからにはかならない。このように自らの死の予見のなかでこそ生き続けた運動、アンドレ・ロートが「いつも批判され、いつも賞賛され、いつも批評家というユビュ王たちに虐殺され、そして死ぬたぎにますます若返り、ますます『今日の^{アン・デュアル}』になる私たちのキュビズム⁽¹⁰⁾」と言及したこの運動は、二〇世紀の〈現実〉の複層性を、私たちに伝えているのである。

ることであつた。造形により提起され言葉により方向づけられた問題は、批評家や芸術家自身に、キュビズム以降の現代美術の進むべき道を示すこともあつた。このようにして、第Ⅳ部でとりあげたモンドリアンやオザンファン、ル・コルビュジエ、マレーヴィイチ、第Ⅴ部でとりあげた『フランス的伝統の二〇人の若き芸術家たち』展やサロン・デ・レアリテ・ヌーヴェルの芸術家たちは、キュビズムを独自に解釈し、よりラディカルに追求することから新しい様式を生み出そうとした。

こうしたなかで築かれた言葉とイメージとの関係は相互的なものであつた。イメージが芸術家や批評家の特定の言説の形成を触発するやいなや、今度はこの言葉が新しい造形の誕生を促した。また言葉が語る過去と、言葉が見する未来のイメージが、キュビズム作品を再解釈した。それは、言葉（理論）とイメージ（表象）と物（作品の物質性・作品のモデル）、過去（歴史）と現在（日常生活・現代社会）と未来とが、ときに融合しときに切り離されるような、きわめて動的な力学に支えられた関係性だったのだ。

したがって本書で論じた言葉とイメージの関係をめぐる問いは、過去や現在、未来の特定のヴィジョンが形成されるプロセスに触れるものでもあつた。歴史のなかに同じ現在とは二度とない。そうかと思えば、同じ現在のなかにも複数の現実が存在しており、そのなかには過去に築かれた認識メカニズムと価値システムが織り込まれている。そうした複数の現実が重なり合う地層を理解し視覚的に表現するために、またその表現を可能にするダイアグラムを築きあげるために、キュビズムの芸術家たちは、まず視覚的な認識実験を行った。そのなかで物語や歴史、宗教といった、基本的に言語で語るべき要素は、その重要性を一旦失うことになる。次に彼らは、自らの築きあげたダイアグラムを利用して既存のヒエラルキーを転覆し、ジャンルの枠組みを越境しながら、固まった大地を揺り動かして掘り起こした。こうしたなかで、文学と美術に共通するものとしての「キュビズム的精神」や、「造形的メタファー」という特異な概念が生まれた。最後に彼らは、自らのダイアグラムにしたがつて言葉とかたちとを再配置することをおして、新しい歴史と理論を再構築した。それはキュビズムを起点とする新たな「物語」の形成には

あとがき

はだかの無垢なまなざしなど存在しない。わたしたちは、そうとは知らずにそれぞれが生活のなかで身につけてきた文化的習慣というレンズを通して身の回りにある数々の事物を見ている。本書はこれまでわたしがおよそ十年のあいだ取り組んできた研究をまとめたものである。しかしこの十年は単に美術作品の調査と分析にあてただけでなく、私自身がいかなるレンズをとおして世界を見ることができのかを問う時間でもあった。言い換えればそれは、自分が世界を見るためにかけている眼鏡をかけ替え、別の仕方で見える可能性を考えるような経験となった。

この十年の端緒となったのが、東京大学大学院修士課程で開始したピカソ研究だった。もともと抽象芸術を好きだった私にとっても、西洋美術の体系と複雑に関係しているピカソの作品は、単にそれぞれの感受性に従い好きに鑑賞すればよいといったものではなく、理解が困難であるように思われた。このため最初は、作品の周辺をめぐるさまざまな歴史的背景や社会への受容について研究した。修士論文ではとりわけ、ピカソの焼き物づくりとその美術館への寄贈を研究テーマとして選んだ。先行研究が数多く存在するピカソにしてはめずらしく、この観点からの研究はこれまでなされていなかったため、作品寄贈に関する資料を、フランス、イタリア、ポーランド、スペインのさまざまな都市の美術館アーカイヴで調査しなければならなかった。こうした調査研究の成果については、修士論文提出から四年後、ピカソの陶器研究の第一人者ハラルド・タイルから、セーヴルで開催された国際コロキウム『陶芸家ピカソ?』で発表の機会を与えられるという僥倖に巡りあうことで、国際的な場で公表することができた。

他方、作品分析のほうでは長らくとっかかりを見出せず、悩んだ末に、留学先のパリ西大学ナンテール・ラ・デ

対して、徐々に独自の見解をかたち作ることができたのだが、それはまた以前の私にとって予想だになかった作品の見方でもあった。それゆえ研究を続けるなかでたどりついた事実や仮説を前にして、途方もない大きな不安とともに、本当にこれで正しいのだろうかと繰り返して自問することになった。そこで、できるだけさまざまな専門家に会って意見を直接聞くこと、新しい解釈をする場合には論拠を徹底させること、方法論についてとことん再検討することを、つねに自分自身に課す必要があった。不安は動くことで解消された。意見を聞きたい人がいれば、世界中のどこへでも会いに行った。仮説の正しさをよりよく検証するために、イギリスやフランスのさまざまな国際学会で発表した。方法論の再検討は、学際的な研究会に参加することで結果的に可能となった。もちろんなかには否定的な見解を述べた研究者もいたし、学会で発表した結果、仮説を一部修正しなければならなかったと感じたこともあった。だが同時に、カメルやエリザベス・コーリングのように仮説を支持してくれる著名なピカソ研究者の存在が大きな心の支えになり、否定的な見解のなかにさえ結果として自分の研究をよりよく方向づけてくれる多くの論点が見つかった。

こうした作業を通して、研究の関心はピカソだけでなく、その他の芸術家の作品にまでおよんだ。とりわけレイモン・デュシャン・ヴィヨンは多くの素描作品を残していたため、博士論文ではピカソとデュシャン・ヴィヨンの作品における解剖学の知識の役割を研究テーマとした。また美術解剖学そのものが研究対象として設定され論じられる余地を残しているように思われた。このため、留学地であったパリに加えて、フランスのさまざまな都市や、イギリス、イタリア、スペイン、ドイツ、チェコ、アメリカの諸都市を旅行し、未刊行の作品や資料を渉猟した。こうした調査旅行や学会発表の経験は、おもわぬ方向でさまざまな出会いのきっかけとなった。そこで出会った研究者の何人かとは現在もコンタクトをとりあい、互いの研究に刺激を受けあっている。またこうした出会いが研究人生においてきわめて大きな重要性を持つことを発見し、博士論文の執筆にとりかかって三年目には、デルフィーヌ・ミユールと墓丸謙という友人たちの協力のもと『身体の構築と定義』と題した学際的な研究会をパリ

フランス校（現在のパリ・ナンテール大学）では、キュビズムの挿絵と文学についての研究に取り組んだ。文学者や文学作品との関係からキュビズム作品を読み解けば、難解なイメージを少しでも理解できるようになるのではないかと思われたのだ。といってもこの思いつきはさほど独創的なものではなく、その背景には、先行研究ですでに示されていたピカソの記号論的な作品解釈があった。したがって、本当に新しい作品解釈を導き出すためには、先行研究で暗黙の了解とされている慣習的見方を打破するような別の観点からの研究が必要とされた。

その手がかりを得たのが、フランスの修士課程在籍中に出席したクレール・バルビオン先生による美術史の方法論の講義である。そこで学んだのは、芸術家と科学との関係を問う近年の興味深い研究動向だった。美術解剖学や人体比率理論の議論から、ピカソもまた《アヴィニヨンの娘たち》を制作していた際に人体比率や解剖学の素描を並行して描いていたことをふと思い出した。この人体比率素描については、先行研究でも何度か言及されていたが、どのような仕組みで機能していたのかについてはまったく明らかにされていなかった。そこでこうした素描の解説にとりくみ、それがいかにキュビズムに影響を与えたかについて検討しはじめた。こうして博士論文では、バルビオン先生の指導のもと、ピカソのキュビズム期の作品と、人体比率や美術解剖学といった科学的知識との関係について研究することにした。当時同じような観点からピカソ研究に取り組んでいたのは唯一ニューヨーク大学のペペ・カーメル教授だけであった。そこでフランスでの博士課程進学後に彼と連絡をとり議論を重ねるなかで、この研究の方向性において新知見を提起する可能性があることを確信した。またセゴレーヌ・ル・メン先生による I T E M（フランス国立近代草稿研究所）のセミナーやル・メン先生とクロード・アンベール先生により E N S（パリ高等師範学校）で行われていた授業をとおして、芸術と知をめぐるテーマに「ダイアグラム」という特殊な視覚装置の問題が絡み合っていることに気づいた。

こうして少しずつ、キュビズムとは関係がないとみなされてきた美術解剖学や人体比率の重要性が明らかになってきた。それはわたしにとって驚きや発見の連続だった。いままで先行研究で提示されてきたピカソ作品の見方に

会や科学技術人材育成のコンソーシアム構築事業よりいただいた助成金で、戦争と芸術、機械と芸術、古典主義、レアリズムといったテーマにとりくむさまざまなシンポジウムや研究会を主催することもできた。若輩者のわたしの呼びかけにお応えいただきころよくご参加くださった諸先生方、友人たちに、ここからの感謝を申し上げたい。また記憶や認識というよりひろい知見からの学際的な共同研究会に参加できたことも、研究の視野をひろげる機会になった。こうした研究活動を暖かく見守りご支援くださった名古屋大学の先生方、高等研究院の関係者の皆様に、感謝をしなければならぬ。

したがって本書それぞれの部分には、本文の注で挙げられた参考文献以外にも、国内外のさまざまな方々との対話と思ひ出、展覧会での作品との出会いと、調査旅行の経験が詰め込まれている。将来が見えず不安で辛い東京での院生生活や、常に「戦闘態勢」を強いられたフランスでの研究生活、右も左もわからなかった名古屋という新天地ではじめての常勤職の生活が、同時に信じがたいほど楽しく歎ばしい知的な経験となったのは、ひとえにこうした方々や作品との出会いと対話のおかげであった。

とりわけこの十年のあいだ、ともすれば好き勝手に研究を進めようとするせつかちで慌て者のわたしを見守ってくださり、つねに的確なご指導をくださった三浦篤先生には、どんなに感謝してもしつくない。また、わたしの指導をころよく受け入れ、博士論文の提出までサポートしてくださったクレール・バルビヨン先生にも、深謝を申し上げたい。そして本書を書きあげるにあたって、さまざまな意見を賜り豊かな再考の時間を与えてくださった名古屋大学出版会の橘宗吾さん、原稿の校正段階で完成にまで導いてくださった三原大地さんに、感謝を申し上げます。

なお本書は、日本学術振興会科学研究費助成事業「二〇世紀前半のフランス前衛美術におけるレアリスムの問題とふたつの世界大戦」、科学技術人材育成のコンソーシアム構築事業「次世代研究者育成プログラム」若手スタートアップ資金、および日本学術振興会課題設定による先導的人文学・社会科学研究推進事業領域開拓プログラム

で開催した。その成果は共編著 *Construction et définition du corps* (Suresnes, Les Éditions du Net, 2015) として出版することができた。

以上のような研究を経て三年半で書きあげた博士論文 *L'architectonique cubiste du corps : Les schémas anatomiques chez Picasso et Raymond Duchamp-Villon, 1907-1918* は、資料編をいれば九五〇頁ほどのものになった。本書の第Ⅰ部、第Ⅱ部の多くの部分と、第Ⅲ部の一部は、この研究結果に加筆、訂正を加えたものである。

博士論文提出後にはすぐ、国際的なピカソ研究の現場からうれしい反応を得ることができた。口頭試問の数週間後にパリ国立ピカソ美術館により主催された国際ピカソ会議で発表し、さらには同美術館の学芸員エミリー・ブヴァールより、ブタペストとヴェローナに巡回したピカソ展のカタログのための論文執筆を依頼されたのである。その二年後にもバルセロナのピカソ美術館が主催する第三回ピカソ国際会議で発表した。この二度の研究発表は、世界で活躍する多くのピカソ研究者と知見を交換する機会となった。

もちろん、日本ですでにすすめられていたキュビズム研究が、こうした活動のきっかけのひとつとなっていたことに、触れないわけにはいかない。キュビズム研究については、序章で重要参考文献として挙げた天野知香の装飾芸術論や河本真理のコラージュ論に加え、本文でたびたび触れた山本友紀のレジュエ論も非常に重要な近年の研究成果である。また高階秀爾や大高保二郎、八重樫春樹らによるピカソ研究や、海外の研究書の邦訳は、まだ美術史を学び始めたばかりのわたしに、ピカソについて日本語で学ぶことのできる重要な機会を与えてくれた。さらに、最新の二〇世紀美術史研究の動向について講義してくださった田中正之先生の授業は、現在でも記憶に鮮明に残っている。二〇〇八年に国立新美術館とサントリー美術館で開催された『巨匠ピカソ——愛と創造の軌跡』が、日本にいながらにしてキュビズムの作品を目にする機会を与えてくれたことにも感謝したい。

さらに博士論文提出後に帰国し、旧文学研究科の兼任講師、次いで高等研究院の兼任助教として所属した名古屋大学での三年間もまた、本書の第Ⅲ・Ⅳ・Ⅴ部を構成する研究を充実させる重要な機会となった。日本学術振興

la croisée des supports », janvier 2017. 「1910 年代の挿絵本における文学とキュビズム——ブラック、ピカソ、ジャコブ、ルヴェルディの試みをめぐって」『東京大学超域文化科学紀要』, 2012 年, 135-154 頁

第 4 章第 2 節：* 「レイモン・デュシャン＝ヴィヨンの素描におけるキュビズム形成の諸要因：1907 年から 1912 年の身体像を中心として」『鹿島美術財団年報』第 32 号, 2014 年, 120-132 頁。「レイモン・デュシャン＝ヴィヨンの作品における人体の躍動——抽象と具象, 運動と情動, 音楽と舞踏のあいだの往還 (1910~13 年)」『美術史』第 182 冊, 2017 年 3 月, p. 165-180

第 5 章：« Introduction » et « Les images de la première guerre mondiale du cubisme au surréalisme », dans Hiromi Matsui (éd.), *Images de Guerres au XX^e siècle, du cubism au surrealism*, Saint Ouen, Les Editions du Net, 2017

第 10 章第 1 節：「Picasso's Ceramics and French Communist Politics after the Second World War», *Windows on Comparative Literature*, no. 8-9, April 2013, p. 52-64

「予測的符号化の原理による心性の創発と共有——認知科学・人文科学・情報学の統合的研究」の助成金を受けて行った研究の成果を反映したものである。さらに本書の刊行は、日本学術振興会平成三十年度科学研究費補助金（研究成果公開促進費「学術図書」）を得て実現した。関係者の方々に記して深謝申し上げる。

最後に、これまでわたしの学業を遠くから支えてくれた両親と、本書の図版関係の出費の一部を援助してくれた祖父政喜、そして七年前に出会って以来、知的な刺激と生活の安らぎをそばで与え続けてくれる夫の周にも、こころよりの感謝を記したい。

二〇一九年一月三日 神戸にて

松井裕美

RMN, 2000, p. 22.

(71) ソニア・ドローネーからフレド・シデスへの 1948 年 6 月 28 日の未刊行書簡を参照 (IMEC SLR 1948)。

(72) Charles Estienne, *L'art abstrait, est-il un Académisme ?*, Paris, Édition de Beaune, 1951, p. 13.

第 V 部 結論

(1) 前衛芸術家による壁画制作, 教会装飾は下記を参照のこと。Romy Golan, *Muralnomad: The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, New Haven and London, Yale University Press, 2009.

(2) Clement Greenberg, "The Decline of Cubism" [*Partisan Review*, March 1948, p. 366-369], in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (ed.), vol. 2 (Arrogant Purpose, 1945-1949), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, p. 211-215.

終 章

(1) Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge and London, The MIT Press, 2001 [1999], p. 301 (ジョナサン・クレリー『知覚の宙吊り——注意, スペクタクル, 近代文化』岡田温司監訳, 平凡社, 2005 年, 283 頁)。

(2) *Ibid.*

(3) Maurice de Zayas, « Picasso speaks » [*The Arts*, vol. III, no. 5, 1923], in Alfred H. Barr Jr., *Picasso, Forty Years of His Art*, exh. cat., New York, MoMA, 1939, p. 12.

(4) Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 23-48.

(5) Rosalind Krauss, "Grids", *October*, vol. 9, Summer 1979, p. 52.

(6) *Ibid.*

(7) *Ibid.*

(8) *Ibid.*

(9) Zayas, « Picasso speaks », p. 12.

(10) André Lhote, « Opinions libres sur la peinture », *Comœdia*, 13 juin 1942, p. 6.

初出一覧

本書の一部は、下記の学位論文で得た主要な成果をもとにしながら、大幅に加筆訂正を加え執筆したものである。

第 I 部および第 II 部：パリ西大学ナンテール・ラ・デファンス校提出博士論文、「L'architectonique cubiste du corps : Les schémas anatomiques chez Picasso et Raymond Duchamp-Villon, 1907-1918 », 2015 年 3 月, 942 頁

第 3 章第 3 節：パリ西大学ナンテール・ラ・デファンス校提出 Master 2 論文、「Pablo Picasso, Max Jacob et l'esprit cubiste : Texte et Image dans le cycle de Saint Matorel », 2011 年 11 月, 316 頁

第 10 章第 1 節：東京大学大学院総合文化研究科提出修士論文、「1947-1948 年のピカソの陶器制作——アンティープ美術館のコレクションを中心として」, 2009 年度, 149 頁

また本書の一部は、下記の学術論文に加筆訂正を加えたものである。ただし、* から始まるものについては、大幅に論旨を要約し本書に関係ある部分のみを抜粋した。このため、当該テーマに関するより専門的な調査結果とその成果の詳細については、これらの論文を適宜参照されたい。

第 1 章第 2・3 節：「20 世紀前半の前衛芸術における『現実』への問いとレアリズムの射程——モリス・ドニからウィンダム・ルイスまで」『美学美術史研究論集』第 27 号, 2017 年 3 月, 37-52 頁

第 2 章第 1 節：* « Entre construction et observation : modèle et modélisation de la figure humaine chez David Ramsay Hay et Carl Heinrich Stratz », dans Didier Samain, Jacqueline Léon et Claude Blanckaert (éd.), *Modélisations et sciences humaines. Figurer, interpreter, simuler*, Paris, L'Harmattan, Collection « Histoire des sciences humaines », 2016, p. 165-180. * « L'établissement de l'historicité de l'anatomie artistique dans la dernière moitié du XIXe siècle », *Cahiers Interdisciplinaires de Recherche en Histoire, Lettres, Langues et Arts*, no. 40, septembre 2014, p. 255-277

第 2 章第 2 節：「素描教育から革新的身体表象の成立へ——美術解剖学の知識とパブロ・ピカソのプロト・キュビズム作品」『日仏美術学会会報』第 33 号, 2013 年, 37-55 頁

第 2 章第 3 節：「図式と知覚の造形的実験——ピュトー・グループによるキュビズムの人体表象生成」『Résonances』第 8 号, 2013 年, 36-46 頁

第 2 章第 4 節：« Du nu anatomique au nu analytique chez Pablo Picasso à la naissance du cubisme », dans Hiromi Matsui, Delphine Mulard, Ken Daimaru (éd.), *Construction et définition du corps*, Suresnes, Les Éditions du Net, 2015, p. 103-116

第 3 章第 3 節：« Cubisme et poésie — “L'esprit cubiste” et les livres illustrés dans les années 1910 », *Textimage ; revue d'étude du dialogue texte-image*, numéro consacré à « Poésie et image à

p. 189-192.

- (37) Paul Eluard, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. 163.
- (38) エリュアール研究者ジャン・シャルル・ガトーは、善良さや労働、教育的活動を示す単語がこの詩のほかの部分にも多く用いられていることを受けて、エリュアールがピカソに「大衆の指導的な役割を果たす労働者」という芸術家のイメージをあてはめているとする。Jean-Charles Gateau, *Éluard, Picasso et la peinture : 1936-1952*, Genève, Droz, 1983, p. 291-292.
- (39) 次の一節を参照のこと。「彼は一日中ヴァローリスの小さな工場で、陶工の轆轤の傍で、窯の傍で過ごす。彼はそこで労働者のように働く。ひと窯分の焼成に失敗してしまったとき、陶板のエマイユが分離して、大きな静物を無駄にしてしまったとき、そのときの彼の落胆ぶりを自分の眼で見なければいけない。ちょうど先月の5月、私はまさしくそうした場面を目の当たりにしたのだが、そうでなければ、この仕事が実には大変であること、また数多の新聞がしばしば独特の軽々しい調子で報じるこの人物が手仕事に対して深い畏敬の念を抱いているということは、理解できないのである」(Louis Aragon, « Picasso Céramiste », *Les Lettre française*, no. 213, 17 Juin 1948, p. 8)。
- (40) Léon Moussinac, « Picasso, ouvrier de la Terre et du Feu », *Les Lettre française*, no. 238, 2 décembre 1948, p. 7.
- (41) *Ibid.*
- (42) Roger Garaudy, « Artistes sans uniformes », *Arts de France*, no. 9, 1946, p. 17.
- (43) Michael Kelly, *The Cultural and Intellectual Rebuilding of France after the Second World War*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 50, 100-105.
- (44) Roger Garaudy et Georges Cogniat, *Les Intellectuels et la Renaissance Française*, Éditions du Parti Communiste Française, 1945, p. 4.
- (45) Marcel Cachin, « Picasso a apporté son adhésion au parti de la renaissance française », *L'Humanité*, 5 octobre 1944, p. 1.
- (46) *Ibid.*, p. 7.
- (47) Laurent Casanova, « La classe ouvrière et les artistes : Salut à Picasso », *Arts de France*, no. 31, 1950, p. 8-15. なお、ピカソの第二次世界大戦後の政治的姿勢と陶器作品の制作、美術館や博物館への寄贈行為との関わりは、次の拙論で論じた。Hiromi Matsui, "Picasso's Ceramics and French Communist Politics after the Second World War", *Windows on Comparative Literature*, no. 8/9, 2013, p. 52-64. また、第二次世界大戦後に大量に形成されたピカソについての言説のなかには、彼の芸術家としての活動を「労働」として捉える共産党系の執筆者の見解が散見されることにに関して、次の研究書に詳しい。Utley, *Picasso : The Communist Years*, p. 98-100.
- (48) Raymond Cogniat, « Problème du jour : le cubisme et Picasso », *Arts*, 29 juin 1945, p. 1.
- (49) Jean Cassou, « Les Poteries de Picasso », *Art & Décoration : revue mensuelle d'art moderne*, no. 12, 1949, p. 13.
- (50) André Verdet, *Picasso au Musée d'Antibes*, Paris, Falaize, 1951, n.p.
- (51) Louis Aragon, « Réalisme socialiste, réalisme français », *La Nouvelle critique*, no. 9, 1949, p. 27-39.
- (52) Françoise Will-Levaillant, « Sur l'affaire de la 'Pravda' dans la Press Parisienne d'août à octobre 1947 », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 9, 1982, p. 147-149.

- (53) Louis Aragon, « Sur un Portrait de Stalin », *Les Lettres françaises*, no. 459, 1953, p. 1.
- (54) 次の文献を参照のこと。Jean Milhau, « Pour une tribune du Nouveau Réalisme », *Arts de France*, no. 23/24, 1949, p. 32-46. 1949 年以降、ジャン・ミローにより、同雑誌にて「ヌーヴォー・レアリズム論壇」と題される企画が設けられた。「論壇」コーナーの立ちあげとして書かれた記事では、クールベのレアリズムに影響を受け労働者たちを描いたジャン・アンブラールに焦点をあてた文章の後に、この企画の目的が記されている。そこには「レアリズム論争」を論じるために、専門家だけでなくより一般のひとびとの見解を募る必要が記されている。Milhau, « Pour une tribune du Nouveau Réalisme », p. 45.
- (55) IMEC, FGR 2.7 Réalisme et la peinture contemporaine. この原稿には執筆日が記されておらず、「この『演説』をどこでしたのか覚えていない、78 年 12 月』という、後に加えられたと思われる走り書きが加えられている。タイトルは、もとは « Le réalisme et de la peinture contemporaine » であったが、加筆され、« Du nouveau réalisme (si j'ai choisi de parler) et de la peinture contemporaine » と訂正されている。
- (56) Anatole Jakovsky, « Réalité d'hier et d'aujourd'hui », *Arts*, 15 janvier 1946, p. 23.
- (57) *Ibid.*, p. 29.
- (58) *Ibid.*, p. 30.
- (59) Jean Cassou, « Du plus ou moins de réalité », *Arts*, 15 février 1946, p. 17.
- (60) Yvanhoé Rambosson, « Glose », dans *Réalités nouvelles*, cat. exp., Paris, Galerie Charpentier, 1939.
- (61) フレド・シデスからシャルパンティエ画廊への 1939 年 1 月 9 日の未刊行書簡を参照 (IMEC, SLR 1939 17)。
- (62) フレド・シデスからシャルパンティエ画廊への 1939 年 6 月 5 日の未刊行書簡を参照 (IMEC, SLR 1939 17)。
- (63) フレド・シデスからシャルパンティエ画廊への 1939 年 8 月 6 日の未刊行書簡を参照 (IMEC, SLR 1939 14)。
- (64) *Art Concret*, cat. exp., Paris, Galerie Drouin, 1945, n.p.
- (65) Jean Arp, « A propos d'art abstrait », *Cahiers d'art*, no. 9-10, 1931, p. 358, repris dans le catalogue d'exposition *Art Concret*, Paris, Galerie Drouin, 1945, n.p.
- (66) フレド・シデスからサロンの芸術家たちへの 1946 年 6 月 20 日の書簡 (Lettre de Frédo Sides aux artistes, 20 juin 1946, IMEC SLR 1946 54)。
- (67) Daniel Schidlouer, « La conquête de l'abstraction. De sa naissance aux Réalités Nouvelles », *Réalités nouvelles, 1946-1955*, Paris, Galerie Drouart, 2006, p. 7. Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the Ecole de Paris, 1944-1964*, Surrey and Burlington, Ashgate, 2009, p. 86-87. サロンについては次も参照のこと。Dominique Viéville, « Vous avez dit géométrique ? Le Salon des Réalités nouvelles 1946-1957 », dans Pontus Hulten (dir.), *Paris-Paris, 1937-1957*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 1981, p. 270-283.
- (68) IMEC SLR 1947. なお、続けて記載された条項 1 では、このサロンの母体が、1931 年に設立された「アブストラクション・クレアシオン」のグループであると記されている。
- (69) マックス・ビルからフレド・シデスへの 1947 年 3 月 10 日の未刊行書簡を参照 (IMEC SLR 1947)。
- (70) Domitille d'Orgeval, « Le Salon des Réalités Nouvelles : pour et contre l'art concret », dans Serge Lemoine (dir.), *Art concret*, cat. exp., Mouans-Sartoux, Espace de l'Art Concret, Paris,

- (3) ピカソの《屍体の山》については下記に詳しい。Gertje R. Utley, *Picasso : The Communist Years*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p. 75-82.
- (4) George Besson, « Admiration, reconnaissance, justice », *Arts de France*, numéro spécial de l'exposition Art et Résistance, Paris, 1946, p. 4-5.
- (5) Laurence Bertrand Dorléac, « La joie de vivre et après ? », dans *1946, L'art de la Reconstruction*, cat. exp., Antibes, Musée Picasso, Paris, Skira, 1996, p. 65, note 28.
- (6) *Ibid.*, p. 15-68.
- (7) Leo Steinberg, "The Algerian Woman and Picasso at Large", *Other Criteria : Confrontations with Twentieth Century Art*, London, New York, Oxford University Press, 1972, p. 213-222.
- (8) 解放後のパリにおける画廊の発展に関する歴史社会学的研究については、下記の著書で詳細に論じられている。Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- (9) Préface de catalogue d'exposition *Le cubism, 1911-1918* du 25 mai au 30 juin 1945, Paris, Galerie de France, 1945, p. 3.
- (10) Bernard Dorival, « Le Cubisme », dans catalogue d'exposition *Le cubism, 1911-1918*, p. 8.
- (11) *Ibid.*, p. 14.
- (12) André Chastel, « Cubisme pas mort ? », *Une semaine dans le monde*, 25 janvier 1947, p. 7.
- (13) *Ibid.*, p. 8.
- (14) アンドレ・シャステルはフランスの高等師範学校でアンリ・フォションよりヴァールブルク研究所の研究動向について学び、それ以降ドイツ語圏の美術史に大きな影響を受けた。Michel Hochmann, « Chastel, Warburg et ses héritiers », dans Sabine Frommel, Michel Hochmann et Philippe Sénéchal (éds.), *André Chastel. Méthodes et combats d'un historien de l'art*, Paris, INHA, 2015, p. 123-136.
- (15) この時期の画廊の活動については下記所蔵の資料を参照のこと。IMEC AND 7.10.
- (16) Jean Cassou, Bernard Dorival, *Musée national d'art moderne, catalogue-guide*, Paris, Musées nationaux, 1947, p. 62-63.
- (17) 1942年に公開された常設展カタログでは、第213室にブラックやレジェの作品が展示された。ただしピカソの作品はない。Pierre Ladoué, *Musée national d'art moderne : exposition permanente*, Paris, Impr. Julien Frazier, 1942.
- (18) Dor de La Souchère, « Picasso au Musée d'Antibes », *Cahiers d'art*, no. 23, 1948, p. 11-17.
- (19) Jean-Louis Andral, "The castle, the artist and the curator", in Emmanuel Bernard (ed.), *Picasso : La Joie de Vivre, 1945-1948*, Venice, Palazzo Grassi, Antibes, Musée Picasso, Milan, Skira, 2006, p. 26.
- (20) フランソワーズ・ジローの回想によれば、1947年の夏に、《ユリシーズと海の精》を制作するためにピカソがグリマルディ城に戻った際、ピカソの作品で溢れるこの城がある種のピカソ美術館の機能を果たしはじめた。Françoise Gilot and Carlton Lake, *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill, 1964, p. 183. また1948年のシャルル・エスチエンヌの記事では、グリマルディ城を訪問した記者によって、ピカソの作品を展示する「アンティープ美術館」として言及されている。Charles Estienne, « Quand Picasso délaisse la peinture pour la céramique », *Combat*, no. 7, 1948, p. 4.

1949年9月22日には、ピカソの作品を展示する空間は3階部分全体に拡大された。ただしグリマルディ美術館が「ピカソ美術館」として正式にアンティープ市に認証され

ることとなるのは、1966年12月27日である。

- (21) Jaime Sabartès. « Picasso au travail », dans *Picasso à Antibes*. Paris, René Drouin. 1948. p. 33.
- (22) Gilot and Lake, *Life with Picasso*, p. 133.
- (23) Utley, *Picasso : The Communist Years*, p. 97. またピカソは、陶器制作に没頭していた1947年夏から1948年秋を除く1945年から53年にかけて、反戦的な内容を含む壁画的な規模の絵画を継続的に制作し、積極的に公的な場で展示して、いた。これらの作品には、当時の政治的な立場にもとづいた平和主義的な表明が窺われる。代表的な作品を振り返ってみると、1945年2月から1946年3月には「納骨堂」が、1946年から47年春には「フランスのために死せるスペイン人たちの記念碑」、1951年に「朝鮮人の責役」、1952年から53年にかけて「戦争」と「平和」が、順次、で制作され、かかるべき公的な場で展示された。これらの作品は狂文によって描かれたのではなく、ピカソの自発的な意思のもと描かれたものである。とりわけ「戦争」と「平和」は、約1メートル四方の木の板をつなぎ合わせて造った巨大な面に描かれた油彩画であるが、1953年にローマおよびミラノのピカソ大回顧展を巡回した後、1954年に、すでに使われなくなって、ヴァローリスの元礼拝堂の建築物の壁面に設置された。この礼拝堂は1957年4月1日より国家の美術館となったが、正式に開館されたのは、1959年9月19日である。この際には、礼拝堂に入って左手壁面の「戦争」と右手壁面の「平和」に加え、さらに奥の壁に鳩を仰ぐ4人の肌の色の違う人間を描いた3枚目のパネルが設置され、現在の礼拝堂と同じ状況で展示されるようになった。Dominique Forest, « Revoir La Guerre et la Paix », dans *Vallauris : La Guerre et La Paix*. cat. exp., Vallauris, Musée National Picasso : Vallauris, Musée Magnelli-Musée de la céramique. Paris, RMN. 1998. p. 51-53.
- (24) ピカソの共産党員としての活動については、次の研究で詳細に論じられている。Kirsten Hoving-Keen, « Picasso's Communist Interlude : The Murals of 'War' and 'Peace' », *The Burlington Magazine*, vol. 122, no. 928, 1980, p. 464-470. Utley, *Picasso : The Communist Years*.
- (25) Simone Téry, « Picasso n'est pas officier dans l'armée française », *Les Lettres Françaises*, no. 48, 1945.
- (26) Juan Larrea, *Guernica, Pablo Picasso* [November 1945]. Alexander H. Krapp (trans.). New York, Curt Valentin Publisher, 1947, p. 13.
- (27) *Ibid.*, p. 72.
- (28) Lhote, « Opinions libres sur la peinture », *Comœdia*, 13 juin 1942, p. 6.
- (29) Spies, *Picasso Sculpteur*, no. 409.
- (30) Elizabeth Cowling, « Objects into Sculpture », in Elizabeth Cowling and John Golding (eds.), *Picasso : Sculptor/Painter*, exh. cat., London, Tate Gallery, 1994, p. 239.
- (31) Gyula Halász Brassai, *Conversations avec Picasso*. Paris, Gallimard, 1964, p. 67.
- (32) Gilot and Lake, *Life with Picasso*, p. 321.
- (33) Spies, *Picasso Sculpteur*, p. 214.
- (34) Yve-Alain Bois, « The Semiology of Cubism », in William Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, New York, MoMA, 1992, p. 197-198, note 12.
- (35) Gilot and Lake, *Life with Picasso*, p. 321-322.
- (36) 一連のヴァリエーションについては次を参照のこと。Harald Theil, « Bild und Gefäß : Studien zu den Gefäßkeramiken Pablo Picassos », Doktorarbeit, Universität Heidelberg, 2006.

- (143) Sarah Wilson, « Les jeunes peintres de tradition française », dans Pontus Hulten (dir.), *Paris-Paris, 1937-1957*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 1981, p. 110.
- (144) Pierre Ladoué, préface dans le catalogue, *Musée national d'art moderne, exposition permanente, catalogue*, Paris, Mnam 1942, p. 2.
- (145) Jean-Marc Campagne, préface de *Le paysage français de Corot à nos jours*, cat. exp., Paris, Galerie Charpentier, 1942.
- (146) このギャラリーの占領下の活動については下記を参照のこと。Cone, *Artists Under Vichy*, p. 29-31.
- (147) 下記のアーカイヴ資料を参照のこと。IMEC (GLF 19.1)。また下記の年表も参照のこと。Georges Braque, *Order & Edition*, cat. exp., Andros, Museum of Contemporary Art, 2003, p. 153.
- (148) René Jean, « Jacques Villon, Duchamp-Villon », dans *Exposition Jacques Villon, peintures de 1909 à 1941. Duchamp-Villon, sculpteur*, Paris, Galerie de France, 1942。下記に所蔵されている。IMEC (FGLF68.2)。
- (149) Catalogue de l'*Exposition Deux peintures de Georges Braque, du 21 mai au 19 juin 1943*, Paris, Galerie de France, 1943。下記に収蔵されている。IMEC (GLF31)。
- (150) Yves Chevretil Desbiolles, “Le 25 mai 1945 à la Galerie de France”, dans Françoise Lucbert et Yves Chevretil Desbiolles (éds.), *Par delà le cubisme : études sur Roger de La Fresnaye*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 360-361.
- (151) René Gillet, « Préface », dans Claude Darcy, *L'Art Français*, Paris, revue moderne des arts et de la vie (collection « l'art contemporain »), 1942, p. 16.
- (152) Maurice de Vlaminck, « Opinions libres sur la peinture », *Comœdia*, 6 juin, 1942, p. 1-6.
- (153) André Lhote, « Opinions libres sur la peinture », *Comœdia*, 13 juin 1942, p. 1.
- (154) *Ibid.*
- (155) *Ibid.*
- (156) *Ibid.*
- (157) *Ibid.*
- (158) *Ibid.*
- (159) *Ibid.*, p. 6.
- (160) *Ibid.*
- (161) *Ibid.*
- (162) 下記の部分でもロートはピカソを魔術師と呼び、フランス的絵画の伝統に反する画家として位置づける。André Lhote, « De Fouquet à Picasso », *La Nouvelle revue française*, no. 345, 1942, p. 591-595.
- (163) Elie Faure, *Histoire de l'Art*, Paris, Librairie Plon, 1941, p. 232.
- (164) *Ibid.*
- (165) *Ibid.*, p. 234.
- (166) *Ibid.*
- (167) Louis Hautecœur, *Littérature et peinture en France du XVII^{ème} siècle au XX^{ème} siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1942, p. 276-277.
- (168) *Ibid.*, p. 286.
- (169) *Ibid.*

- (170) *Ibid.*, p. 287.
- (171) *Ibid.*
- (172) *Ibid.*, p. 304–306.
- (173) *Ibid.*, p. 307.
- (174) *Ibid.*
- (175) *Ibid.*, p. 308.
- (176) *Ibid.*
- (177) Bernard Dorival, *La Peinture française*, tome I, *Des origines au XVIII^e siècle*, Paris, Larousse, 1941, p. 8–10.
- (178) Bernard Dorival, *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, tome II, *Le fauvisme et le cubisme, 1905–1911*, Paris, Gallimard, 1944, p. 197–198.
- (179) *Ibid.*, p. 200.
- (180) *Ibid.*
- (181) *Ibid.*, p. 203. ただしドリヴァルは、同書の別の箇所で、アングルやダヴィッドを継承するのはフランスのキュビズムであると述べ、ピカソやグリコ、マルクーシのキュビズムと区別しており、見解に一貫性はない。*Ibid.*, p. 215.
- (182) *Ibid.*, p. 204.
- (183) *Ibid.*, p. 277–337.
- (184) *Ibid.*, p. 340–341.
- (185) ドリヴァルのナショナリズム的な美術史については、ベルトラン・ドルレアクがすでに指摘している。Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite*, p. 206–207. こうしたドリヴァルの姿勢は、2017年4月にバルセロナで開催されたピカソ国際会議において、美術史家フィリップ・ダジャンによる激しい批判の対象とされた。Philippe Dagen, “Picasso, the Eternal Spaniard? On Stereotypes of French Criticism”, Third International Congress Picasso, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya — COAC, Barcelona, April 27th 2017 (エミリー・ブヴァールによる原稿代読)。
- (186) Bernard Dorival, *Les Etapes de la peinture française contemporaine*, tome III, *Depuis le cubisme, 1911–1944*, Paris, Gallimard, 1946, p. 295.
- (187) *Ibid.*, p. 295–297.
- (188) *Ibid.*, p. 323. ドリヴァルは1944年12月23日に執筆されたこの巻の結論部分で、フランスが直面した反主知主義の横行と「西洋の危機」に警鐘を鳴らしている。ドリヴァルは文化的な分野で反主知主義を牽引したひとびととして、ベルクソンやフロイト、ハイデガー、サルトルやブルトンを挙げている。これに対し政治的な場面では、民衆を扇動し「19世紀に提唱された理性の失墜」を促したファシズムやヒトラー主義、共産主義、愛国主義的神秘主義を非理性主義者として非難している。それはまさにフランスが文化的にも政治的にも危機に瀕していることに注意を促す主張であった。*Ibid.*, p. 318–319.

第10章 キュビズムの生と死

- (1) Maximilien Gauthier, « Préface », *Exposition d'art abstrait, peintures, sculptures, dessins, aquarelles, du 11 au 31 octobre 1944*, Paris, Galeries Berri-Raspail, 1944.
- (2) Michel Florisoone, “Art et Résistance”, *Arts*, 15 février 1946, p. 1.

とが指摘されている。Ibid., p. 403.

(103) Ibid.

(104) 事実カスーは、1925年の論考のなかで、シュルレアリスムを「思春期の危機の奇妙な延長」として批判している。Jean Cassou, « Propos sur le surréalisme », *La Nouvelle revue française*, no. 134, 1925, p. 34. 大会そのものがシュルレアリスムを冷遇する傾向にあったことは、次の研究において詳しく明らかにされている。Mark Polizzotti, *André Breton, traduit de l'américain par Jean-François Sené*, Paris, Gallimard, 1999, p. 475-485.

(105) Louis Aragon, « Le retour à la réalité », *Pour la défense de la culture*, 2005, p. 469 (アラゴン他『文化の擁護』, 585頁)。レイモン・クノーもまた、1945年6月16日の文章のなかで、ナチスのサディズムとシュルレアリスムのあいだに潜在的な共通点があることを指摘している。Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard (Collection Folio), 1994, p. 179-180.

(106) 次の引用を参照。Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, p. 87.

(107) Ibid., p. 95.

(108) 河本真理『切断の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ, 2007年, 53-54頁。

(109) 次の一節を参照のこと。「絵画における人間の表現はもはや、彼らにとって、自然の力に支配されるものではないだろう。それは人間の力の産物なのだ。それは[……]人間を、景色の一部や互いに独立したものとしてではなく、お互いの関係のなか、社会関係のなかで定義されるものとして意識的に表現するだろう。したがってこのリアリズムは自然に支配されたリアリズム、すなわち自然主義であることをやめ、社会的リアリズムを意識したリアリズム、現実を変えていくような戦い的一部分としてのリアリズムとなる。一言で言えば、それは社会主義リアリズムなのであり、さもないと絵画はその尊厳を失うことだろう」(Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, p. 96)。

(110) 次に掲載された原稿を参照。Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, p. 97.

(111) Ibid., p. 49-50. また、「リアリズム論争」におけるキュビズム批判については下記も参照のこと。Nicole Racine, « “La Querelle du Réalisme” (1935-1936) », *Sociétés & Représentations*, vol. 15, no. 1, 2003, p. 125-126.

(112) Ibid., p. 57.

(113) Ibid.

(114) Ibid., p. 62.

(115) Ibid., p. 64.

(116) Ibid., p. 67.

(117) Ibid., p. 103.

(118) Ibid., p. 104.

(119) Ibid.

(120) Ibid., p. 105. この「新しいリアリズム」という表現は、1940年にジャン・パnulヴェがレジェの作品を評してふたたびとりあげることになる。Jean Painlevé, « À propos d'un “nouveau réalisme” chez Fernand Léger », *Cahiers d'art*, no. 3-4, 1940, p. 71.

(121) 次に掲載された文章を参照。Fauchereau, *La Querelle du réalisme*, p. 108.

(122) Ibid., p. 225.

(123) Ibid., p. 116.

- (124) *Ibid.*
- (125) *Ibid.*, p. 133-134.
- (126) *Ibid.*, p. 240.
- (127) 船戸満之『表現主義論争とユートピア』情況出版, 2002年, 106-117頁。この点については次の論考も参照のこと。Fred Fischbach, *Lukács, Bloch, Eisler. Contribution à l'histoire d'une controverse*, Paris Europe, 1969. Thomas Leithäuser, « L'espace social comme forme de réification et comme ébauche utopique », traduit de l'allemand par Dominique Jallamion, dans *Réification et utopie, Ernst Bloch et György Lukács. Un siècle après. Actes du colloques Goethe institut, Paris 1985*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 226-239.
- (128) Ernst Bloch, „Übergang: Berlin, Funktionen im Hohlraum“ [1937], *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962, p. 223-224 (エルンスト・ブロッホ「過渡——ベルリン, 空洞内の諸機能」(1935年), 『表現主義論争』池田浩士編訳, レンガ書房新社, 1988年, 57頁)。
- (129) エルンスト・ブロッホ「『この時代の遺産』のためのいくつかの注釈」(1936年), 『表現主義論争』, 97頁。
- (130) Ernst Bloch, „Gauklerfest unterm Galgen“ (1937), *Erbschaft dieser Zeit*, p. 83 (エルンスト・ブロッホ「絞首台下のペテン祭り」(1937年7月), 『表現主義論争』, 137頁)。
- (131) Ernst Bloch, „Das Problem des Expressionismus Nochmals“ [1940], *Erbschaft dieser Zeit*, p. 277 (エルンスト・ブロッホ「表現主義の問題, もう一度」(1940年), 『表現主義論争』, 445頁)。
- (132) ベルンハルト・ツィーグラー「結語」(1937年), 『表現主義論争』, 373-374頁。
- (133) Stephanie Barron, „*Degenerate Art*”: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, New York, H. N. Abrams, 1991.
- (134) Christian Zervos, « Réflexions sur la tentative d'Esthétique dirigée du IIIe Reich », *Cahiers d'art*, no. 8-10, 1936, p. 209-212, no. 11, 1937, p. 51-61.
- (135) Karen Fiss, *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2009, p. 123-125.
- (136) Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite*, Paris, Éditions de Seuil, 1993, p. 60.
- (137) Robert Rey, *La peinture moderne ou l'art sans métier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1941, p. 87. ただし同じ本のなかでレイはピカソの素描の腕を高く評価している。*Ibid.*, p. 91.
- (138) Christian Faure, *Le Projet Culturel de Vichy: Folklore et révolution nationale 1940-1944*, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, 1989, p. 23-53.
- (139) Michèle C. Cone, *Artists Under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 76. Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite*, p. 118-120.
- (140) Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite*, p. 398-443.
- (141) Steven A. Nash, “Picasso, War, and Art”, in Robert Rosenblum (ed.), *Picasso and the War Years: 1937-1945*, exh. cat., Fine Arts Museums of San Francisco; California Palace of the Legion of Honor; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Thames and Hudson, 1998, p. 26.
- (142) Christian Derouet, *Zervos et Cahiers d'art, Archives de la bibliothèque Kandinsky*, Paris, Centre Pompidou, 2011, p. 146-147.

- (67) Gertje R. Uitley, *Picasso : The Communist Years*, New Haven and London, Yale University Press, 2000, p. 21.
- (68) 本書第4章 p. 350-354 の議論を参照のこと。
- (69) 数多くある《ゲルニカ》解釈の試みのなかでも、ここでは次の参考文献を挙げるにとどめたい。Frank D. Russell, *Picasso's Guernica : The Labyrinth of Narrative and Vision*, London, Thames & Hudson, 1980. Chipp, *Picasso's Guernica*. 『PICASSO 愛と苦悩《ゲルニカ》への道』展カタログ, 朝日新聞社, 1995 年。Laurent Gervereau, *Autopsie d'un chef-d'œuvre, Guernica*, Paris, Editions Paris-Méditerranée, 1996. Josep Palau i Fabre, *Picasso 1926-1939 : From Minotaur to Guernica*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2012. 大高保二郎・久保田有寿「ピカソの《ゲルニカ》再考 — 解釈と受容史の視座から：1937～1947 年」『スペイン・ラテンアメリカ美術史研究』第16号, 2015 年, 15-40 頁。
- (70) Chipp, *Picasso's Guernica*, p. 58.
- (71) Clark, *Picasso and Truth*, p. 274-276.
- (72) Jean Cassou, « Le témoignage de Picasso », *Cahiers d'art*, no. 4-5, 1937, p. 112. 1938 年に開催された展覧会『残酷芸術』の序文で、ジャン・カスーは「残酷な現実」を捉える才能をピカソのうちに認めつつ、ゴヤとの類比を通してこうした特徴をスペイン的なものとみなしている。これに対しジョージ・グロスのドイツ的なレアリズムはより滑稽なものであるとみなしている。Jean Cassou, préface du catalogue *L'Art cruel*, Galerie Billiet-Worms, Paris, 1937.
- (73) Michel Leiris, « Faire-part », *Cahiers d'art*, no. 4-5, 1937, p. 128.
- (74) ベルガミンによる次の一節を参照。「ピカソは正確に描いたのだ、彼は真実を描いたのだ。真実の物事、明らかな物事を、あるがままに。物事の真実。このためにこの絵画は絵画として真実であるばかりでなく、歴史としても真実なのだ。すなわち歴史よりも真実なのだ」(José Bergamin, « Le mystère tremble. Picasso furioso », traduit de Jean Cassou, *Cahiers d'art*, no. 4-5, 1937, p. 139)。
- (75) ゼルヴォスによる次の一節を参照。「ひとびとが《ゲルニカ》のなかに見つけるのは、もっとも衝撃的な方法で表現された絶望の世界だ。そこでは死がいたるところにある。いたるところに犯罪と混乱、そして破壊がある。それは雷や水、嵐よりも暴力的な惨劇だ。というのもそこにあるすべては攻撃的で、制御不可能で、理解力の範囲を超え出ているからだ。そこから、人間たちの残酷さのせいで死んでしまう存在たちの張り裂けるような叫び声が長く吹き荒れはじめる。／彼の筆から、苦悩と怒り、恐怖、乗り越え難い苦痛、虐殺、最後に死のなかで見出される平和という幽霊たちがほとばしる。そしてこんなにもたくさんの悲しみのうえに、鳥は生命の唄を放ち、古代神話の翼をつけた妖精のような牡牛は人間の破壊の業を凝視する」(Christian Zervos, « Histoire d'un tableau de Picasso », *Cahiers d'art*, no. 4-5, 1937, p. 106)。
- (76) *Ibid.*, p. 108.
- (77) *Ibid.*
- (78) *Ibid.*
- (79) *Ibid.*
- (80) *Ibid.*
- (81) *Ibid.*, p. 109.
- (82) *Ibid.*

- (83) Gijs van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth-Century Icon*, London, Bloomsbury, 2004, p. 70-81. 田中正之「1937年パリ万博・スペイン館における《ゲルニカ》」, 天野知香編『パリII——近代の相克（西洋近代の都市と芸術3）』竹林舎, 2015年, 415-420頁。
- (84) Amédée Ozenfant, « D'un touriste à l'Exposition », *Cahiers d'art*, no. 8-10, 1937, p. 247.
- (85) ただイギリスにおいてもアメリカにおいても, 当初ゲルニカを高く評価したのは一部の鑑賞者のみであった。Hensbergen, *Guernica*, chapter 3, "Homer at the Whitechapel", chapter 4, "To the New World". アメリカでの展示とその影響に関しては次の論文も参照のこと。久保田有寿「《ゲルニカ》とグリーンバーグ批評——アメリカにおけるピカソ受容とその功罪」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第58巻, 2012年, 41-60頁。
- (86) 次の著書に詳しい。石田圭子『美学から政治へ——モダニズムの詩人とファシズム』慶應義塾大学出版会, 2013年。
- (87) Matthew Affron, "Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism", in Matthew Affron and Mark Antliff, *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 171-204.
- (88) *Entretiens à Venise, du 25 à 28 juillet 1934, L'Art et la réalité, l'art et l'état*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1935, p. 65.
- (89) *Ibid.*, p. 67.
- (90) *Ibid.*, p. 69.
- (91) ファシズムと前衛芸術の関係については, 下記に詳しい。Matthew Affron and Mark Antliff, "Art and Fascist Ideology in France and Italy: An Introduction". *Fascist Visions*, p. 3-24.
- (92) *Ibid.*, p. 71.
- (93) *Ibid.*, p. 72.
- (94) *Ibid.*, p. 73.
- (95) Jean Cassou, « Tradition et invention », *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, réunis et présentés par Sandra Teroni et Wolfgang Klein, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005, p. 91 (アンドレ・ジッド, ルイ・アラゴン, アンドレ・マルロー他『文化の擁護——1935年パリ国際作家大会』相磯佳正他編訳, 法政大学出版局(叢書・ユニベルシタス580), 1997年, 38頁)。
- (96) *Ibid.*, p. 92.
- (97) *Ibid.*
- (98) *Ibid.*
- (99) *Ibid.*
- (100) 大会二日目に紹介されたフランス人批評家ピエール・アブラームの論考も同様の見解を示している。曰く, 「われわれすべてが考えている『革命』とは, もはや芸術のための芸術でも, 記述的芸術でも, 宣伝の芸術でもない, 別の芸術によって表現される。それは, 革命的芸術, あるいはごく単純に『人間』の芸術なのである」。 *Ibid.*, p. 169 (同上, 153頁)。
- (101) Discours d'André Breton, *ibid.*, p. 403 (同上, 498頁)。
- (102) ただし, よく知られた次の一節, 「『世界を変革すること』とマルクスは言った。『生を変えること』とランボーが言った。われわれにとって, このスローガンはひとつになるしかないのだ」は, ブルトンが大会の後に原稿に青色のペンで付記したものであるこ

- 「1930年代ヨーロッパにおける壁画の位置——『レアリズム論争』, 壁画, 万博」『日仏美術学会会報』第14号, 1994年, 49-66頁。Bruno Foucart, « A la recherche d'une 'solution française' dans la création artistique de l'entre-deux-guerres. Le moment 1937 » [séance du 26 janvier 2005], dans *Deux siècles précurseurs*, vol. 1, Paris, Norma Editions, 2008, p. 393-404.
- (42) Patrick Weiser, « L'Exposition internationale, l'Etat et les beaux-arts », dans Pontus Hultén (dir.), *Paris-Paris, 1937-1957*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 1981, p. 56-58.
- (43) 山本「装飾芸術の公共性」, 29頁。
- (44) Herbert, *Paris 1937*, p. 83-99.
- (45) Raymond Escholier, « Préambule », dans *Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, Paris, Éditions Arts et métiers graphiques, 1937, p. 5.
- (46) Albert Sarraut, « Préface », dans *Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, p. 8.
- (47) *Ibid.*, p. 10.
- (48) Herbert, *Paris 1937*, p. 99-109. この展覧会開催の際の展示作家の諸条件については次の文献で詳しく論じられている。Bernadette Contensou, « Autour de l'exposition des Maîtres de l'art indépendant en 1937 », dans *Paris 1937, l'art indépendant*, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1987, p. 11-18.
- (49) エコール・ド・パリは、ロミー・ゴランが主張するように、パリの外国人画家のなかでも、モンパルナスを拠点としたユダヤ人芸術家のことを指して用いられることがしばしばであった。批評家ヴァルデマール・ジョルジュは、1920年代にはキュビズムやエコール・ド・パリの芸術家たちを支援していたが、1930年代にはファシズム思想と排他的な愛国主義へと傾倒したことをきっかけに、フランスの「国民的」な美術を特徴とするエコール・フランセーズの重要性を主張するようになった。本文に示したアルペール・サローの序文は、エコール・ド・パリもまたフランスの重要な伝統をなしていることを主張する点で、ヴァルデマール・ジョルジュに反対する意図を持った文章であったと言える。Romy Golan, "Ecole Française vs Ecole de Paris: The Debate over Jewish Artists in Paris 1905-1945", in Kenneth E. Silver and Romy Golan, *The Circle of Montparnasse: Jewish Artists in Paris, 1905-1945*, New York, Universe Books, 1985, p. 80-87 (ロミー・ゴラン「エコール・フランセーズ vs エコール・ド・パリ」田中正之訳、『西洋美術研究』第4号, 2000年10月, 84-96頁)。Waldemar George, « École Française ou École de Paris », *Formes*, juin 1931, p. 92-93, juillet 1931, p. 110-111. Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the Ecole de Paris, 1944-1964*, Surrey and Burlington, Ashgate, 2009, p. 25, 81-82.
- (50) Conseil municipal de Paris, « Compte rendu de la séance des lundi 30 et mardi 31 décembre 1935 », *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, no. 8, Paris, Imprimerie municipale, 11 janvier 1936, p. 371.
- (51) 次の未刊行資料を参照のこと。Petit Palais, Archives de l'Exposition internationale des arts et techniques (1937), cote PPEX1937. I.
- (52) プティ・パレは1934年にロートを1点, 1935年にブラックを1点購入しているが, それ以前にこの美術館がキュビズムの形成に関わった芸術家の作品を購入した記録は残されていない。
- (53) 次の未刊行資料を参照のこと。Petit Palais, Archives de l'Exposition internationale des arts et techniques (1937), cote PPEX1937. II. なお, 同アーカイヴにはパリ市による購入・注文リストのいくつかのヴァージョンが所蔵されている。1936年には7月から8月に制作さ

- れたものと12月に制作されたものの二つのヴァージョンがあるが、これらには手書きで修正が加えられている。ここで記した値段は修正を反映させた最終ヴァージョンの書類に記載されていた値段をとりあげた。また同アーカイヴ所蔵の芸術家とエスコリエの書簡を照らし合わせたところ、ほとんどが画家たちの要求を反映した値段であることが明らかとなった。ブラックに関しては、あらかじめ美術館が値段を決定し、その範囲を超えない作品を画家の側で選ぶよう依頼している。書簡は下記に収蔵されている。Petit Palais, Archives de l'Exposition internationale des arts et techniques (1937), cote PPEX1937. I.
- (54) この点に関しては2017年8月16日にプティ・パレ美術館資料室司書クレール・マルタンにご教示いただいた。記して深謝する。
- (55) *Origine et Développement des arts indépendants*, cat. exp., Paris, Moderne Imprimerie, 1937, n.p. これら非西洋圏の「部族芸術」は、「フォヴィスム」の作品が集められた第10室に展示された。展示風景の写真は、カンディンスキー図書館の『カイエ・ダール』誌アーカイヴに保存されている (BK Fonds Cahiers d'art : 10710)。
- (56) *Ibid.*
- (57) *Exposition internationale. Palais de la découverte*, préface de Jean Perrin, Paris, Moderne Imprimerie, 1937, p. 125-126.
- (58) 次の引用を参照。Serge Fauchereau (dir.), *La Querelle du réalisme*, Paris, Cercle d'art, 1987, p. 252.
- (59) *Robert & Sonia Delaunay, International Exposition, Paris 1937*, Köln, Galerie Gmurzynska, 1997.
- (60) Pascal Rousseau (dir.), *Robert Delaunay 1906-1914. De l'impressionnisme à l'abstraction*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 194-215.
- (61) Stanley Baron, *Sonia Delaunay, sa vie, son œuvre, 1885-1979*, Paris, Jacques Damase éditeur, 1995, p. 101-115.
- (62) Peter Brook, *Albert Gleizes : For and Against the Twentieth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 203-204. Albert Gleizes, *Le cubisme en majesté*, cat. exp., Paris, RMN, 2001, p. 111. Daniel Abadie, *Survage : Les années héroïques*, Troyes, Musée d'Art Moderne, Le Cateau-Cambrésis, Nord, Musée Matisse, Arcueil, Anthèse, 1993, p. 152-153.
- (63) Pascal Rousseau, « L'Art Mural. Le monumental au service de la collectivité (1934-1938) », dans *Le Front populaire et l'art moderne : hommage à Jean Zay*, cat. exp., Orléans, Musée des beaux-arts, 1995, p. 57-65. Yvonne Brunhammer, *Fernand Léger. L'œuvre monumental*, Paris, Milan, 2005, p. 58-60. 山本友紀『フェルナン・レジェ : オブジェと色彩のユートピア——キュビズムからフランス人民戦線まで』春風社, 2014年, 230-235頁。Arnaud Dercelles et Rémi Baudouï, « Fernand Léger et Le Corbusier », dans Ariane Coulondre (dir.), *Fernand Léger. Le beau est partout*, Metz, Centre-Pompidou-Metz, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2017, p. 226.
- (64) *Louis Billotey, l'ambition classique*, cat. exp., Beauvais, Musée départemental de l'Oise et al., Paris, Sogmony Edition d'art, 2002.
- (65) Herschel B. Chipp, *Picasso's Guernica : History. Transformations. Meanings*, California, University of California Press, 1988, p. 58-69.
- (66) ピカソ美術館に所蔵されている4月18日の素描 (MP1185) も参照のこと。またピカソと梯子のモチーフについては、本書第4章 p. 350-354 の議論を参照のこと。

- (4) *Ibid.*
- (5) Raymond Cogniat, « notes chronologiques », *Les Créateurs du cubisme*, n.p.
- (6) 序文に添えられた図版は、古典主義とナショナリズムにもとづきながら折衷的なキュビズムを展開したドゥノワイエ・ド・スゴンザックの1911年の風景画であった。しかしレイナルによる序文の先の引用を読む限り、著者はグリス、ピカソ、ブラック、レジェのキュビズムをラ・フレネー、ロート、ル・フォーコニエらサロン・キュビストのそれよりも評価していることが明らかである。スゴンザックが、その作品の傾向からサロン・キュビストに属することを考えれば、挿絵の選択はレイナルによるものであるとは考え難い。むしろカタログ編集者でありサロン・キュビストの支持者でもあったレイモン・コニアによって、ピカソやブラック、グリスら難解なキュビズムよりも、観客により親しみやすいサロン・キュビストの作品が選択されたのであろうと推察される。
- (7) この著書が依拠する歴史学的方法論に関しては、同書第1章でルネ・ユイグによって説明されている。René Huyghe (dir.), *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1935, p. 7. なお、同書の出版年に関して、フランス国立図書館のデータベースでは、1934年と1936年の二つで登録されているが、おそらくこれは誤りである (<https://catalogue.bnf.fr> を2018年3月10日に閲覧)。初版は1935年であることがオリジナルの中表紙に明記されている。
- (8) René Huyghe, « Les suites de l'impressionnisme », dans Huyghe, *Histoire de l'art contemporain*, p. 27.
- (9) René Huyghe, « Le fauvisme : le réveil des traditions », dans Huyghe, *Histoire de l'art contemporain*, p. 153.
- (10) *Ibid.*, p. 155.
- (11) *Ibid.*, p. 156.
- (12) Waldemar-Georges, « André Derain », dans Huyghe, *Histoire de l'art contemporain*, p. 157-163. なお、ヴァルデマール・ジョルジュによるピカソやレジェのキュビズムへの批判は、1931年頃から顕著となる。Yves Chevretil Desbiolles, « Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste », *Archives Juives*, vol. 41, no. 2, 2008, p. 106. ヴァルデマール・ジョルジュの批評については下記の論集に詳しい。Yves Chevretil Desbiolles (dir.), *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal. Essai et anthologie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- (13) René Huyghe, « Le Fauvisme : le réveil des traditions », dans Huyghe, *Histoire de l'art contemporain*, p. 153.
- (14) 下記の議事録として出版された。Entretiens à Venise, du 25 à 28 juillet 1934, *Les Arts contemporains et la réalité, l'art et l'état*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1935.
- (15) Paul Jamot, « Préface », *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle*, Paris, Édition des Musées nationaux, 1934, p. XV-XVI.
- (16) *Ibid.*, p. XVI-XVII.
- (17) *Ibid.*, p. XVII. ユイグ、ロジェ・マルクス、ジャン・カサー、レイモン・エスコリエ、ジェルマン・バザンといった批評家や美術史家、ロートやピュヴィ・ド・シャヴァンヌといった芸術家はこぞってこの企画を褒め称え、前衛・後衛にかかわらず多くの芸術家にインスピレーションを与えた。Pierre Georgel, "Introduction", dans *Orangerie, 1934 : Les*

“*Peintres de la réalité*”, cat. exp., 22 novembre 2006–5 mars 2007, Paris, Musée d’Orangerie, Paris, RMN, 2006, p. 38–41. ただし、こうした表明に対する批判があったことも忘れてはならない。モンドリアンやレジェからの影響で抽象的な作品を描いていた画家ジャン・エリオンは、この展覧会序文における「リアリズム」の定義が「外的なリアリズム」に限られていることを批判している。これに対しエリオンは、「現実とは自らのタブローに向かい合った画家の姿勢に依拠するのであって自然やインスピレーションを与える主題に向かい合うときの姿勢に依拠するのではない」と主張する。Jean Hélion, « La réalité dans la peinture : à propos de l’exposition du musée de l’Orangerie » [*Cahiers d’art*, no. 9–10, 1934], dans *Orangerie, 1934*, cat. exp., p. 388.

(18) René Huyghe, « Le Cubisme, introduction », dans Huyghe, *Histoire de l’art contemporain*, p. 209.

(19) *Ibid.*

(20) *Ibid.*, p. 209.

(21) *Ibid.*, p. 210.

(22) *Ibid.*, p. 211.

(23) *Ibid.*

(24) *Ibid.*, p. 212.

(25) *Ibid.*, p. 213.

(26) *Ibid.*

(27) *Ibid.*

(28) *Ibid.*

(29) *Ibid.*

(30) *Ibid.*

(31) *Ibid.*

(32) *Ibid.*, p. 213–214.

(33) *Ibid.*, p. 214.

(34) *Ibid.*

(35) André Lhote, « Naissance du Cubisme », dans Huyghe, *Histoire de l’art contemporain*, p. 217–218.

(36) Raymond Cogniat, « Le cubisme méthodique. Léger et L’Effort moderne », dans Huyghe, *Histoire de l’art contemporain*, p. 235.

(37) *Ibid.* ただし彼は、こうした芸術家たちの「リアリズム」が、かならずしも芸術家たちによって明確に意識されているわけではないとも述べている。

(38) Raymond Cogniat, « Le néo-cubisme », dans Huyghe, *Histoire de l’art contemporain*, p. 249.

(39) *Ibid.*, p. 250.

(40) *Ibid.*, p. 254–256.

(41) James D. Herbert, *Paris 1937 : Worlds on Exhibition*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998, p. 85–121. 藤原貞朗「棲み分ける美術館・展覧会——1920～30年代パリの美術館展示にみるフランス美術の内と外」『西洋美術研究』第10号（展覧会と展示），2004年，150–151頁。山本友紀「装飾芸術の公共性——1937年パリ万博の壁画作品を中心に」『日仏美術学会会報』第36号，2016年，23–38頁。次の論考もまた、1937年の万博におけるナショナリズムと伝統の関係の重要性を指摘したものとして注目される。飛嶋隆信

- Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994. Martha Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- (21) パリのシネマテーク所蔵のポスター、1924年（ジャン・ブルクハルターによるデザイン）。
- (22) Standish D. Lawder, *The Cubist Cinema*, New York, New York University Press, 1975. これに対し、地方の農村を描くドランやラ・フレネーの作品はたいていの場合、キュビズムの幾何学的構図を減じた、より再現的な描写方法の特徴としていた。Golan, *Modernity and Nostalgia*, p. 27-55.
- (23) Michael Siebenbrodt and Lutz Schöbe, *Bauhaus, 1919-1933, Weimar-Dessau-Berlin*, New York, Parkstone International, 2009, p. 56-58.
- (24) Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard [1931], 1959.
- (25) Barbillion, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle*, p. 263-289.
- (26) Etienne Béothy, *La Série d'or*, Paris, Chanth, 1932.
- (27) この理論は後に1923年の著書『建築の方へ』にまとめられることになる。Roxana Vicoanu, « Prisme & Proportions », dans Olivier Cinqualbre et Frédéric Migayrou (dir.), *Le Corbusier. Mesures de l'homme*, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 27-31.
- (28) Le Corbusier, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique* [1950], Basel, Birkhäuser, Paris, Fondation Le Corbusier, 2000, p. 213（ル・コルビュジエ『モデュロール』吉阪隆正訳、鹿島出版会、2006年、第1巻、143-144頁）。
- (29) Cécile Debray, « La Section d'or 1912-1920-1925 », dans Debray et Lucbert, *La Section d'or, 1912-1920-1925*, cat. exp., p. 31.
- (30) *Ibid.*, p. 34.
- (31) Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Sylvie Forestier (éd), Paris, Gallimard (Folio Essais), 2009, p. 38（フライ編『キュビズム』, 180頁）。
- (32) 山本友紀『フェルナン・レジェ：オブジェと色彩のユートピア——キュビズムからフランス人民戦線まで』春風社、2014年、132-154頁。
- (33) Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, p. 193.
- (34) *Le Bulletin de la vie artistique*, no. 21, 1 novembre 1924, p. 487.
- (35) 『幻想絶佳——アール・デコと古典主義』東京都庭園美術館、読売新聞社、2015年。
- (36) 藤原貞朗「1931年のパリ植民地博覧会の芸術と古典主義——植民地主義と古典主義の奇妙な同居」、天野知香編『パリⅡ——近代の相克（西洋近代の都市と芸術3）』竹林舎、2015年、285-303頁。
- (37) アルペール・グレーズ『キュービズム』貞包博幸訳、中央公論美術出版（バウハウス叢書13）、1993年、34頁。
- (38) 美術史家アンジェイ・トゥロフスキは、マレーヴィチにもまた、前者の構築的なユートピアが重要な概念であったことを指摘し、彼の構想した「現象学的なユートピア」を1930年代の「倫理的なユートピア」と区別している。Andrzej Turowski, « Conceptualisation et matérialisation dans l'art non-objectif », *Les Abstractions I. La diffusion des Abstractions. Hommage à Jean Laude*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1986, p. 73-81.
- (39) Golan, *Modernity and Nostalgia*, p. 61-83. レジェのピオモルフィスムについては次も参

- 照のこと。山本『フェルナン・レジェ』, 171-182 頁。
- (40) 山本『フェルナン・レジェ』, 161-196 頁。このときのレジェの試みは当時「新しいレアリスム」と評された。下記を参照のこと。Guitemie Maldonado, *Le cercle et l'amibe : le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, INHA, 2006, p. 221-223.
- (41) 吉田紀子「〈醜いヌーディズム〉——1930 年代フランス, 現代芸術家連盟批判に見る伝統主義とその背景」『デザイン理論』第 56 号, 2010 年, 73-87 頁。
- (42) Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy (eds.), *On Classic Ground : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, cat. exp., London, Tate Gallery, 1990, p. 231.
- (43) 藤原「1931 年のパリ植民地博覧会の芸術と古典主義」, 298 頁。
- (44) René Huyghe, « Chapitre IX. Le retour aux apparences », *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1935, p. 241. 訳出に当たって下記の引用を参考にした。藤原「1931 年のパリ植民地博覧会の芸術と古典主義」, 298-299 頁。
- (45) 飛嶋隆信「30 年代美術の『危機』と『伝統』」, 天野編『パリ II』, 382-383 頁。
- (46) Susan L. Ball [et al.], *Amédée Ozenfant. Catalogue Raisonné des œuvres sur papier*, Hertfordshire, Lanwell & Leeds, 2016, p. 98, 100 (no. 1933/0P-006).
- (47) Amédée Ozenfant, *Journey Through Life : Experiences, Doubts, Certainties. Conclusions*, New York, The Macmillan Company, 1939, p. 92-93.
- (48) *Ibid.*, p. 376.
- (49) Amédée Ozenfant, *Mémoires*, Paris, Éditions Seghers, 1968, p. 290.
- (50) *Ibid.*, p. 291.
- (51) *Ibid.*
- (52) Golan, *Modernity and Nostalgia*, p. 103. オザンファン自身は 1933 年以降反ファシズムを掲げ、国家による芸術運動の弾圧に反対している。彼はこの年、ヴァルデマール・ジョルジュが創刊した前衛芸術雑誌『フォルム』がナチスによるパウハウス弾圧を承認したことを批判している。Matthew Affron, “Waldemar George : A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism”, in Matthew Affron and Mark Antliff, *Fascist Visions : Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 189.

第 9 章 大戦の影と文化的地勢図

- (1) この企画は 1933 年から「現代芸術の諸段階」(*Les étapes de l'art contemporain*) と題された一連の展覧会企画の第 5 回目にあたる。同じ企画としてすでに『スーラとその仲間』(*Seurat et ses amis*)、『ゴッガンとその仲間——ポンダヴェン派とアカデミー・ジュリアン』(*Gauguin et ses amis : l'Ecole de Pont-Aven et l'Académie Julian*)、『1880 年から 1900 年までのサロン』(*Le Salon entre 1880-1900*)、『フォーヴ——シャトゥー派とギュスターヴ・モローのアトリエ』(*Les Fauves : l'Ecole de Chatou et l'Atelier Gustave Moreau*) が開催されている。運営委員会のメンバーは、国立図書館メダル部門の学芸員補佐ジャン・バベロン、美術史家のピエール・ド・コロンビエやアンリ・フォション、リュクサンブール美術館学芸員のルイ・オートクール、ルーヴル美術館学芸員のポール・ジャモらが務めた。
- (2) Maurice Raynal, « Le Cubisme », *Les Créateurs du cubisme*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1935, n.p.
- (3) *Ibid.*

という概念と混同してしまったりしがちである。とりわけ私たちは、かたちという概念を記号という概念と混同しがちだ。記号が「対象を」意味するのに対し、かたちは自らを意味する。そして記号が傑出したかたちとしての価値を得たそのときから、この価値は記号そのものの価値に対し力強く作用するのであり、記号の価値の内実を奪うこともあれば、その方向を変えて新しい生へと導くこともある。これはつまり、かたちが後光に包まれるということである。かたちは空間を厳密に定義しながら、しかもほかのかたちを暗に示す。かたちは、想像の領域へと伸びていき、増殖する。あるいはむしろ、かたちをある種の裂け目とみなしてみるならば、私たちは、この裂け目を通じて、空間的なひろがりでもなければ頭のなかの王国でもない、ある漠然とした王国のうちに、生まれ出ようと望むイメージの群れをいれることができる」(Henri Focillon, *Vie des formes* [1934], Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 6)。訳出にあたっては次の邦訳を参考にした。アンリ・フォシヨン『かたちの生命』阿部成樹訳、ちくま学芸文庫、2004年、12-13頁。

- (2) ハインリヒ・ヴェルフリン『イタリアとドイツ——文芸復興期の芸術』杉田益次郎訳、清閑舎、1943年、9、15頁。
- (3) エルヴィン・パノフスキー『イコノロジー研究——ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ』浅野徹他訳、美術出版社、1971年、7頁。
- (4) 美術史家ジャック・チュイリエは、フォシヨンの分析手法が単線的な時間の流れ方や様式の発展の生物学的なモデル(幼年期・青年期・老年期・死)にならう美術史とまったく異なるものであったことを指摘し、ウィーン学派の美術史における形態主義を継承するものではなかったと結論づけている。Jacques Thuillier, « La Vie des formes : une théorie de l'histoire de l'art ? », *Relire Focillon, Principes et théories de l'histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, p. 75-96。
- (5) 次の箇所を参照のこと。「私たちが根本的に考えているのは、かたちがひとつの秩序をつくりあげており、その秩序は生の運動に突き動かされているのだということだ。かたちは自らを絶え間なく刷新する変容の原理にしたがっており、また、不揃いな歩みをとおして相次いでかたち相互の関係を試し、固定し、解体しようとする様式の原理にもしたがう」(Focillon, *Vie des formes*, p. 10。フォシヨン『かたちの生命』、20頁)。
- (6) *Ibid.*, p. 18 (同上、38-39頁)。
- (7) フォシヨンが大戦間期の抽象芸術やシュルレアリスムについて『かたちの生命』で触れていない点については、ダニエル・アラスが論じている。Daniel Arasse, « Lire “*Vie des formes*” », dans Jacques Bonnet (dir.), *Henri Focillon*, Paris, Centre Georges Pompidou (Cahiers pour un temps), 1986, p. 153-169。フォシヨンは、1928年に出版した20世紀絵画の入門書のなかでは、キュビズムについて解説をしている。だがこの本は、様式ごとの発展を年代順に概説するという、非常に一般的な概説書のかたちをとるものであり、この点で『かたちの生命』とは基本的にまったく異なる視点から書かれたものであると言える。またピカソとブラック、そしてグリスのキュビズムの説明についても「東洋のタピスリー」にたとえるなど(p. 300)、キュビズムの解説としては稚拙な見解が目立つ。Henri Focillon, *La peinture aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : du Réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, Manuel d'histoire de l'art, 1928。
- (8) Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art” [*Marxist Quarterly*, no. 1, 1937, p. 6-17, 28-44], *Modern Art, Nineteenth and Twentieth Centuries : Selected Papers*, New York, George Braziller,

- 1979, p. 185-211. とりわけ p. 188 を参照のこと。この論文については以下の論考に詳しい。Jody Patterson, « Marxisme et critique d'art : Meyer Schapiro et "La nature de l'art abstrait" », *Histoires Sociales de l'art. Une anthologie critique*, vol. 1, Paris, Les Presse du réel, 2016, p. 145-155.
- (9) Schapiro, "Nature of Abstract Art", p. 188.
- (10) *Ibid.*, p. 200.
- (11) *Ibid.*
- (12) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" [*Partisan Review*, Fall 1939], *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1 (Perceptions and Judgments, 1939-1944), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988, p. 7-8 (クレメント・グリーンバーグ「アヴァンギャルドとキッチュ」『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳, 勁草書房, 2005 年, 4 頁)。
- (13) *Ibid.*, p. 20 (同上, 21 頁)。
- (14) *Ibid.*
- (15) Pepe Karmel, "Cubism and the Politics of Form", in Harry Cooper, *The Cubism Seminars*, New Haven and London, Yale University Press, 2017, p. 139-147.
- (16) Mark Antliff, *Avant-Garde Fascism : The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 111-153, 177-192. 下記も参照のこと。Mark Antliff, "La Cité française : Georges Valois, Le Corbusier, and Fascist Theories of Urbanism", in Matthew Affron and Mark Antliff, *Fascist Visions : Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 134-170.
- (17) Romy Golan, *Modernity and Nostalgia : Art and Politics in France between the Wars*, New Haven and London, Yale University Press, 1995, p. 103. なお, 両大戦間の職人の手仕事への見直しは, ナショナリズムと密接に結びついたものであることが先行研究で指摘されている。ナンシー・J・トロイは, 19 世紀末のフランスにおける装飾美術が国家産業としてナショナリズムと深く関わっていたとするデボラ・シルヴァーマンの研究をうけて, 20 世紀初頭には, 手工業の見直しがドイツの手工業や美術産業の競合の意味を持っていたとする。またゴランは, このような手工業の見直しを, 地方主義の視点から分析した。彼女によれば, とりわけ 1930 年代以降, 恐慌の影響で, 地方的なもの, 田舎のイメージを喚起させるものがひとびとに好まれるようになる。実際, これと軌を一にして, 地方の陶磁器の窯を巡る観光客が, 1937 年頃より増加したという研究もある。Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991. Golan, *Modernity and Nostalgia*. 1937 年の万博における民芸芸術への着目, 伝統の再定義に関しては, 下記も参照のこと。Shanny Seer, *French on Display : Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, New York, State University of New York Press, 1998, p. 135-166.
- (18) William Rubin, "The Library of Hamilton Easter Field", *Picasso and Braque, Pioneering Cubism*, New York, MoMA, 1989, p. 63-69.
- (19) Irena Zantovská Murray, "The Burden of Cubism : The French Imprint on Czech Architecture, 1910-1914", in Eve Blau and Nancy J. Troy (eds.), *Architecture and Cubism*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2002, p. 41-57.
- (20) Harrison C. White and Cynthia A. White, *Canvases and Careers : Institutional Change in the French Painting World*, New York, John Wiley & Sons, 1965. Robert Jensen, *Marketing*

- マレーヴィチにおける「構成」の概念については下記に要約されている。Jean-Claude Marcadé, « À propos de la présente édition des *Écrits* de Malévitch », dans Malévitch, *Ecrits*, tome I, p. 20-21.
- (128) Jean-Claude Marcadé, « Le Manifeste réaliste et l'œuvre d'Antoine Pevsner », dans Jean-Claude Marcadé (éd.), *Pevsner, 1884-1962, colloque international Antoine Pevsner tenu au musée Rodin en décembre 1992*, Villeurbanne, Art éditions, 1995, p. 82-97. ただしマレーヴィチがロシア構成主義に対して 1920 年代初頭に批判的な発言をしていたことにも注意が必要である。詳しくは下記を参照のこと。Tatiana Goriacheva, "Suprematism and Constructivism: An Intersection of Parallels", *Rethinking Malevich*, London, The Pindar Press, 2007, p. 67-81.
- (129) シュテファン・フォン・ヴィーゼ「ふたつの立脚点——カジミール・マレーヴィチとバウハウス」, カジミール・マレーヴィチ『無対象の世界』五十殿利治訳, 中央公論美術出版 (バウハウス叢書), 1992 年, 148 頁。この手法に関するより詳細な研究が, 下記の展覧会カタログで提示されている。Britta Dümpelmann (dir.), *Kazimir Malevich: The World as Objectlessness*, cat. exp., Kunstmuseum Basel, Ottersweier, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- (130) このことについての先行研究は下記を参照のこと。Matthew G. Looper, "The Pathology of Painting: Tuberculosis as a Metaphor in the Art Theory of Kazimir Malevich", *Configurations*, vol. 3, no. 1, 1993, p. 27-46.
- (131) Kasimir Malevitch, *Die gegenstandslose Welt* [1927], Neue Bauhausbücher, 1980, p. 44 (マレーヴィチ『無対象の世界』, 44 頁)。
- (132) *Ibid.*, p. 46 (同上, 46 頁)。
- (133) *Ibid.*, p. 54 (同上, 54 頁)。
- (134) *Ibid.*, p. 34 (同上, 34 頁)。
- (135) このことを受けてギャリソンはマレーヴィチが自らの授業をあたかも病理学の実験のように構成していたのだと説明している。Galison, "Concrete Abstraction", p. 356.
- (136) マレーヴィチ『無対象の世界』, 106 頁。
- (137) Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1991, p. 157-187. Brigitte Léal, « Mondrian à Paris: un cubiste très abstrait », dans *Mondrian*, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 17-29. Serge Lemoine, « L'art de la construction », dans *Mondrian*, Paris, Centre Pompidou, 2000, p. 31-43. Yve-Alain Bois, « Piet Mondrian: Toward the Abolition of Form », in Leah Dickeman (dir.), *Inventing Abstraction 1910-1925*, cat. exp., New York, MoMA, 2012, p. 226-229.
- (138) Harry Holtzman and Martin S. James (eds.), *The New Art-The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston, G. K. Hall & Co., 1986, p. 28 (ハンス・L・C・ヤッフエ編『抽象への意志——モンドリアンと〈デ・ステイル〉』赤根和生訳, 朝日出版社, 1984 年, 49 頁)。
- (139) Arnauld Pierre « Signes inconditionnels, signes universels: Mondrian et la peinture schématique », *Mondrian*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 53-65. 下記も参照のこと。Eric Michaud, « Mondrian, *De Stijl* et le temps messianique », *Fabriques de l'homme nouveau: de Léger à Mondrian*, Édition Carré, 1997, p. 73-98.
- (140) Holtzman and James (eds.), *The New Art-The New Life*, p. 36 (ヤッフエ編『抽象への意志』, 64 頁)。

- (141) *Ibid.*, p. 43 (同上, 77-78 頁).
- (142) *Ibid.*, pp. 59-60 (同上, 101 頁).
- (143) *Ibid.*, pp. 63-64 (同上, 108 頁).
- (144) *Ibid.*, p. 66 (同上, 112 頁).
- (145) *Ibid.*, p. 69 (同上, 116 頁).
- (146) Theo Van Doesburg, *Classique-Baroque-Moderne*, Belgique, Édition De Sikkel, Paris, Anvers et Léonce Rosenberg, 1921, p. 7-8.
- (147) *Ibid.*, p. 13-14.
- (148) *Ibid.*, p. 13.
- (149) *Ibid.*, p. 15.
- (150) *Ibid.*, p. 19.
- (151) *Ibid.*, p. 22.
- (152) *Ibid.*, p. 24. 「色のひろがり」(taches) の訳語については、本書第 1 章の注 130 も参照のこと。
- (153) Bois, *Painting as Model*, p. 101-122.
- (154) Anon. [Theo Van Doesburg], « Commentaires sur la base de la peinture concrète », *Art Concret*, no. 1, 1930, p. 2.
- (155) *Abstraction-crétion*, no. 1, 1932, p. 1.
- (156) このことについては、第 5 章注 79 に示した参考文献のほか、下記も参照のこと。
Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 100.
- (157) Breton, *Œuvres complètes*, tome IV, p. 355 (ブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 19 頁).
- (158) *Ibid.*
- (159) *Ibid.* (同上, 21 頁).
- (160) *Ibid.*, p. 357 (同上, 23 頁).
- (161) *Ibid.*, p. 358 (同上, 26 頁).
- (162) *Ibid.*, p. 489-490 (同上, 146 頁).
- (163) Salvador Dali, *Conquête de l'irrationnel*, Paris, Éditions Surréalistes, 1935, p. 19 (サルヴァー
ドール・ダリ「非合理の征服」『ダリはダリだ ダリ著作集』北山研二訳, 未知谷, 2011
年, 305 頁).
- (164) *Ibid.*, p. 20-21 (同上, 306-307 頁).
- (165) *Ibid.*, p. 22 (同上, 308 頁).
- (166) イギリスのシュルレアリスム運動に関しては下記に詳しい。Michel Remy, *Surrealism in Britain*, Vermont, Ashgate, 1999.
- (167) Herbert Read, "Foreword", *Realism and Surrealism: An Exhibition of Several Phases of Contemporary Art*, cat. exp., Gloucester, Guildhall, 1938.
- (168) ニューヨーク近代美術館所蔵の次の資料を参照のこと。MoMA Exhibition records, 55.2 Alfred H. Barr Jr papers, MoMA.

第 8 章 キュビスムの形態学

- (1) 例えば下記のような箇所を参照。「私たちはいつも、かたちのなかにそれ自体とはちがう意味を見出そうとしたり、かたちという概念を、ある対象の表象を意味するイメージ

Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'expression contemporain (Travaux VIII), 1975, p. 241-276.

- (107) イヴ＝アラン・ボアは、論考「形式主義と構造主義」のなかで、ある視覚的な記号の伝える内容を顧みず形式にもっぱら着目する態度を意味する、形態学的な狭義の形式主義に対し、視覚的な記号の形式の分析から、それが伝える歴史や、同時代の科学、政治との関係へのより深い理解を促す形式主義を、構造主義に類するものとして捉えている。ボアによれば、後者の構造主義的な形式主義は、ソシュールの1916年の『一般言語学』以前にすでに、キュビズムやマレーヴィチの絵画のうちに芽生えており、ロシアの形式主義者たちに記号の恣意性への考察を促した。またボアは、ピカソのキュビズムがアフリカ芸術から受けた影響を、ロシアの形式主義を特徴づけるような「異化効果」の先例として考える。とりわけピカソの《ギター》のコンストラクション（口絵12）は、ソシュールの主張した記号の恣意性を先どりして示す点できわめて重要であるとする。次に重要な位置を占めるのがモンドリアンである。もっぱら形態学的な観点から分析される傾向にあったこの芸術家の作品の構造学的な解釈が開始されるのは1970年以降であり、ボア自身の研究もまたこうした流れのなかに位置づけられるだろう。ボアはまた、グリーンバーグによるブラックの静物画の分析には構造主義的な観点が見出せるが、1950年代には形態学的な観点へと転換すると指摘している。Yve-Alain Bois, « Formalism and Structuralism », Hal Foster [et al.], *Art Since 1900*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 32-39.

ところで、抽象芸術の制作原理にまで考察を展開させた場合には、狭義の形態学的な形式主義と構造主義的な形式主義とは厳密に区別できないことにも注意が必要である。とりわけ大戦間期の形式主義に関しては、ボアの二項対立をあてはめてしまうと、新造形主義から構成主義までの芸術家における形式主義の多様性を理解することが不可能になってしまう。というのも、当時の芸術家たちが構築しようとしていた形式主義的な原理や理論は萌芽的な状態のものであり、きわめて不均質のものだったからだ。オザンファンは形態学に関して言えば、造形の構造を考えるものではあるが、そこから個別の文化的な背景への理解を深めるような文化人類学的な試みとしてはきわめて未熟な段階にとどまるものであったといえる。

- (108) Peter Galison, "Concrete Abstraction", in Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, exh. cat., New York, MoMA, 2012, p. 350-357.
- (109) Kazimir Malévitch, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » [juin 1915], dans Kazimir Malévitch, *Écrits*, tome I, traduit du russe et de l'ukrainien, et présenté par Jean-Claude Marcadé, Paris, Editions Allia, 2015, p. 39.
- (110) Jean-Claude Marcadé, « A propos de la présente édition des *Écrits* de Malévitch », dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 19.
- 数少ない例外を挙げるならば、マレーヴィチは1919年の論考「セザンヌから絶対主義まで——批評エッセイ」のなかで、キュビズムにより「自然が抽象へと還元された」と説明している。Kazimir Malévitch, « De Cézanne au suprématisme. Essai critique » [15 juillet 1919], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 219.
- (111) Kazimir Malévitch, « disposition a dans l'art » [15 novembre 1919], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 246.

- (112) *Ibid.*, p. 247.
- (113) マレーヴィチの絶対主義とキリスト教のアイコンとの関係は早くも 1916 年から指摘されており、マレーヴィチ自身、自らの絶対主義絵画を「むき出しのアイコン」ないしは「私たちの時代のアイコン」と呼んでいた。またマレーヴィチは、1915 年 12 月の『0.10 展』において、『黒い四角形』を、ロシア正教の家庭におけるアイコンの定位置である、部屋の角の天井近くに展示した。下記を参照のこと。John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven and London, Yale University Press, 1996. Bruno Duborgel, *Malevitch : La question de l'icône*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 75-76.
- (114) マレーヴィチはキリスト教のアイコンを含むロシアの民衆芸術から単純化された形態と抽象化された色彩の持つ造形的な効果を学んだのだが、マレーヴィチがアイコンのなかに見出したのは超人的な神の存在ではなく平凡な人間の顔であり、それがロシアの民衆芸術との類似であったことを、その『自伝』のなかで述べている。Kazimir Malévitch, traduit du russe par Dominique Moyen et Stanislas Zadora, revu par J.-Cl. Marcadé, « Enfance et adolescence. Chapitres de l'autobiographie de l'artiste », *Malévitch, Actes du Colloque international Kazimir Malévitch, 4 et 5 mai 1978*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979, p. 163-164. 下記も参照のこと。Jean-Claude Marcadé, « Icône et tableau dans l'art russe d'avant-garde : Kazimir Malevitch », dans *Les Pictographes : L'esthétique de l'icône au XX^{ème} siècle*, cat. exp., Les Sables d'Olonne, *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, no. 71, 1992, p. 121-130.
- (115) Duborgel, *Malevitch*. この作品のなかには、ニーチェが提唱した「超人」に相当するような神の希求を認める見解もある。W. Sherwin Simmons, *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism, 1907-1915*, New York and London, Garland Publishing, 1981, p. 230.
- (116) Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 35.
- (117) *Ibid.*, p. 35.
- (118) *Ibid.*, p. 38.
- (119) *Ibid.*, p. 39.
- (120) *Ibid.*
- (121) *Ibid.*, p. 41.
- (122) *Ibid.*, p. 39.
- (123) *Ibid.*, p. 42.
- (124) *Ibid.*, p. 43.
- (125) Elitza Dulguerova, *Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Paris, Les presses du réel, 2015, p. 260.
- (126) *Ibid.*, p. 261. 下記も参照のこと。Jiri Padrta, « Malévitch et Khlebnikov », traduit du tchèque, dans *Malévitch, Actes du Colloque international Kazimir Malévitch, 4 et 5 mai 1978*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979, p. 41.
- (127) 1915 年に書かれた論考「キュビズム、未来派から絶対主義まで——新しい絵画的レアリズム」では、「構図の優美さについての美的趣味」ではなく「重さと速さ、そして運動の方向」に基礎をおくものを「構成」と呼び、芸術家の行為を創造的なものにするひとつの条件として言及している。Kazimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » [1915], dans *Malévitch, Écrits*, tome I, p. 44.

- いた。そしてまさに剽窃のなかのこの連続性こそが、個人主義者たちが『伝統』と厚くましくも呼んでいるものなのである」(Léonce Rosenberg, *Cubisme et Empirisme* [texte publié au cours de l'année 1920 dans les Revues *De Stiljt*, *Leyde*, et *Sélection*, Bruxelles, repris dans *Bulletin de l'Effort moderne*, nos. 29, 30, 31], Paris, Éditions de « L'Effort Moderne », 1921, p. 5)。
- (70) *Ibid.*, p. 4.
- (71) *Ibid.*
- (72) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 33, 1927, p. 16.
- (73) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 35, 1927, p. 15.
- (74) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 37, 1927, p. 14.
- (75) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 38, 1927, p. 9-10.
- (76) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 39, 1927, p. 15.
- (77) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 40, 1927, p. 12-13.
- (78) *Ibid.*, p. 13.
- (79) *Ibid.*
- (80) *Effort Moderne*, no. 8, 1924, n.p. *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p.
- (81) *Effort Moderne*, no. 20, 1925, n.p. *Effort Moderne*, no. 21, 1926, n.p.
- (82) *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p. なお、この巻に掲載されたショーウィンドウの写真は翌年出版されたアメデ・オザンファンの著書『芸術』にも掲載されることになる。Amédée Ozenfant, *Arts*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 161.
- (83) ロザンベールのこうした意図はいたる側面で見出すことができる。ロザンベールは、レフォル・モデルヌ画廊において、戦略的にデ・ステイユなど国際的な芸術動向を紹介することで新しい顧客を開拓しようとしていた。下記を参照のこと。Jakobi, « La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920 ».
- (84) Christopher Green, "Border Crossing and Border Controls", *Gino Severini: From Futurism to Classicism*, London, Hayward Gallery, 1999, p. 19-28.
- (85) Cowling and Mundy (eds.), *On Classic Ground*, cat. exp., p. 233-237. Beatrice Avanti, « La comedia dell'Arte De Montegufoni à la Maison Rosenberg », dans *Gabriella Belli et Daniela Fonti, Gino Severini, 1883-1966: Futuriste et néoclassique*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 67-75.
- (86) Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1921, p. 20.
- (87) *Ibid.*, p. 20-21.
- (88) *Ibid.*, p. 24.
- (89) *Ibid.*, p. 40.
- (90) *Ibid.*, p. 60.
- (91) *Ibid.*, p. 62.

- (92) 同書簡では、展覧会の開催を「急がなければいけないと思う、というのも（部分的には私のせいで）キュビズムが陥った信用の喪失につけ入ろうとするあるキュビズムのグループがあるからだ」と述べている。Pierre Guénégan, « Amédée Ozenfant — Charles-Edouard Jeanneret. Les frères ennemis du Purisme », dans *Amédée Ozenfant, 1886-1956. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, St Alban, Lanwell & Leeds, 2013, p. 176.
- (93) Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism : The Evolution of a Style. 1915-1930*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 53-55. こうした構成の厳格さを実現するために、オザンファンはジャンヌレに9Hの鉛筆を用いて素描をすることを勧めた。この硬質な筆記用具は、彼らのデッサンに産業用の製図のような端正な線をもたらした。このために1930年代になってもコルビュジエの素描にはしばしば硬質な線で描かれたものが認められる。Guénégan, « Amédée Ozenfant », p. 185.
- (94) Amédée Ozenfant, « Note sur le cubisme », *L'Elan*, no. 10, 1916, n.p.
- (95) このことは、ジャンヌレとともに執筆された1918年の論考「キュビズム以降」のなかでより明確に示されている。「四次元に反対する反対意見が批判しようとしているのは、よく考えてみれば、キュビズムの理論家による論拠のない仮説なのである。この仮説はあらゆる造形的現実の外にある。絵画において物質化することができないために、誤解を生んでしまったのにほかならない。[……] ひとびとは忘れてしまっているようだが、数学における四次元は仮想的な幾何学に属するまったくの思索的な抽象であり、現実的な世界との物質的接触を持たない素晴らしい精神的な遊戯なのであり、思い描くことはできるが表象することはできないものである。というのも人間の感覚は三次元空間においてしか把握することができないからだ」(Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *Après Cubisme* [Éditions des Commentaires, Paris, 1918], Paris, Altamira, 1999, p. 31)。
- (96) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (97) 下記の一節を参照。「アングルは、ブッサンやエル・グレコの後失われていた『歪曲』をとり戻した。／クールベは、たいてい意識されることのない『主題』からの『自由』を認めた。／セザンヌは、シャルダンの後失われていた『モニュメンタリティー』をとり戻した。／スーラとシニャックは、クロード・ロランの後失われていた『光』をとり戻した。／マティスは、ティントレットの後失われていた『ファンタジー』をとり戻した」(Ozenfant et Jeanneret, *Après Cubisme*, p. 23-24)。
- (98) *Ibid.*, p. 34.
- (99) *Ibid.*, p. 28.
- (100) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 29-55.
- (101) *Ibid.*, p. 15-24.
- (102) Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris, G. Crès, « L'Esprit nouveau », 1925, p. 163-164.
- (103) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (104) 例えば次を参照のこと。Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 132-133, p. 154-155, 168-169, 186-189, 202-203, 226-227, 232-233, 244-245, 250-251, 271, 276-277, 280-281.
- (105) *Ibid.*, p. 206.
- (106) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 67. Françoise Will-Levaillant, « Norme et Forme à travers l'Esprit Nouveau », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-

- (27) *Ibid.*, p. 23.
- (28) *Ibid.*, p. 26.
- (29) *Ibid.*, p. 27.
- (30) *Ibid.*
- (31) *Ibid.*, p. 23-24.
- (32) André Lhote, « Ingres vu par un peintre » [*La nouvelle revue française*, no. 96, 1921], dans Lhote, *La Peinture*, p. 60.
- (33) *Ibid.*, p. 67.
- (34) *Ibid.*, p. 73.
- (35) André Lhote, « Nature-Peinture — Peinture-poésie » [conférence faite au Collège de France, 1923], dans Lhote, *La Peinture*, p. 215.
- (36) André Lhote, « De J. A. D. Ingres au cubisme » [catalogue d'exposition *Cent ans de peinture française*, exposition au profit du Musée des beaux-arts de Strasbourg, du 15 mars au 20 avril 1922, Paris], dans Lhote, *La Peinture*, p. 73.
- この展覧会企画の名誉会長は、当時の大統領アレクサンドル・ミルランと首相レイモン・ポワンカレが務めている。出品したキュビズムの芸術家のなかには、ブラックやドロローネー、ラ・フレネー、ロート、ローランサンがいた。ピカソやグリスといった外国人のキュビズム作品は展示されていない。
- (37) André Fontainas et Louis Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. La peinture, la gravure, le dessin*, Paris, Librairie de France, 1922, p. 269.
- (38) *Ibid.*
- (39) *Ibid.*, p. 270.
- (40) *Ibid.*
- (41) Léonce Bénédict, « Introduction », dans *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. La peinture, la gravure, le dessin*, Paris, Librairie de France, 1922, p. II.
- なお、ベネディットがリュクサンブール美術館の館長を務めていた際にギュスターヴ・カイユボットの印象派コレクション寄贈の問題が起こったことは有名である。この件の顛末については下記に詳しい。Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, INHA, Editions Ophrys, 2014.
- (42) *Ibid.*
- (43) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 181-182.
- (44) André Lhote, « Le Salon d'Automne », *La Nouvelle revue française*, no. 76, 1920, p. 140-147.
- (45) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 191.
- (46) André Lhote, « Renoir », *La Nouvelle revue française*, no. 77, 1920, p. 305.
- (47) なお、下記の記事では、キュビズムの芸術家たちが重んじた幾何学的構成を、ロートはルネサンスの画家ラファエルに類比させて賞賛している。André Lhote, « Le quatrième centenaire de Raphaël », *La Nouvelle revue française*, no. 81, p. 928.
- (48) André Lhote, « Le cubisme au Grand Palais », *La Nouvelle revue française*, no. 78, 1920, p. 471.
- (49) André Lhote, « Tradition et troisième dimension », *La Nouvelle revue française*, no. 85, 1920, p. 624.
- (50) *Ibid.*

- (51) André Lhote, « L'Enseignement de Cézanne », dans Lhote, *La Peinture*, p. 22.
- (52) *Ibid.*, p. 23-24.
- (53) André Lhote, « Nature-Peinture — Peinture-Poésie » [conférence faite au Collège de France, 1923], dans Lhote, *La Peinture*, p. 217-220.
- (54) Peter Brooke, *Albert Gleizes : For and Against the Twentieth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 129-140. Laurence Berthon, « Elèves ou disciples : auteur d'Albert Gleizes », dans Albert Gleizes, *Le cubisme en majesté*, Lyon, Musée des Beaux-Arts ; Paris, RMN, 2001, p. 204-213.
- (55) Albert Gleizes, *La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*, Paris, Croutzet et Depost, 1924.
- (56) Albert Gleizes, *Tradition et Cubisme, vers une conscience plastique : Article et Conférences 1912-1924*, Paris, Editions « La Cible », 1927.
- (57) Albert Gleizes, « Art et religion » [1931], dans *Art et religion, Art et science, Art et production*, Chambéry, Editions Présence, 1970.
- (58) *Ibid.*, p. 14.
- (59) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 153.
- (60) Gleizes, « Art et religion », p. 38.
- (61) *Ibid.*, p. 39.
- (62) *Ibid.*, p. 50.
- (63) Brooke, *Albert Gleizes*, p. 73-83.
- (64) Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française*, trad. A. Ponchont, Paris, Éditions des Quatre-Chemins, 1928.
- (65) Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting : Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York and London, Garland Publishing, 1981, p. 55. Marianne Jakobi, « La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie L'Effort moderne », dans *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen Age aux années 1920*, cat. exp., Bern et New York, Peter Lang, 2007, p. 237-255. 太田泰人「キュビズムの画商たち——カーンワイラーとレオンス・ロザンベールをめぐる」『西洋近代の都市と芸術』第3巻（パリⅡ近代の相克），竹林舎，2015年，107-127頁。
- (66) Fitzgerald, *Making Modernism*, p. 93（フィッツジェラルド『ギャラリー・ゲーム』，114頁）。ただしポール・ロザンベールの購入作品のなかには，キュビズムと古典主義を折衷した《サン・ラファエルの窓》のシリーズも含まれていた。
- (67) Léonce Rosenberg, *Cubisme et Tradition* [texte publié pour la première fois en tant que préface au catalogue de l'exposition de la jeune peinture française à Genève, février 1920, repris dans *Bulletin de l'Effort moderne*, nos. 25, 26, 27], Paris, Éditions de « L'Effort Moderne », 1920, p. 4.
- (68) *Ibid.*, p. 7-8.
- (69) ロザンベールは次のように述べている。「激化した個人主義は剽窃を推し進めた。自らを賛美する必要から，何人かの芸術家は，ただちに，根本的な法則，自身の芸術の形式を自発的にひき出すことを妨げられ，その結果彼らは，ほかの者たちの芸術作品のなかに有用なやりかた（genre）を探そう駆り立てられた——このほうがより簡単で手とり早かったのだ。彼らは，ひとつの方法ないしは次々と複数の方法を，自分のものであると主張した。彼らはこの方法にひとつの名前を与えるという無駄な習慣を身につけて

- いた。そしてまさに剽窃のなかのこの連続性こそが、個人主義者たちが『伝統』と厚かましくも呼んでいるものなのである」(Léonce Rosenberg, *Cubisme et Empirisme* [texte publié au cours de l'année 1920 dans les Revues *De Stiljt*, Leyde, et *Sélection*, Bruxelles, repris dans *Bulletin de l'Effort moderne*, nos. 29, 30, 31], Paris, Éditions de « L'Effort Moderne », 1921, p. 5)。
- (70) *Ibid.*, p. 4.
- (71) *Ibid.*
- (72) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 33, 1927, p. 16.
- (73) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 35, 1927, p. 15.
- (74) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 37, 1927, p. 14.
- (75) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 38, 1927, p. 9-10.
- (76) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 39, 1927, p. 15.
- (77) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 40, 1927, p. 12-13.
- (78) *Ibid.*, p. 13.
- (79) *Ibid.*
- (80) *Effort Moderne*, no. 8, 1924, n.p. *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p.
- (81) *Effort Moderne*, no. 20, 1925, n.p. *Effort Moderne*, no. 21, 1926, n.p.
- (82) *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p. なお、この巻に掲載されたショーウィンドウの写真は翌年出版されたアメデ・オザンファンの著書『芸術』にも掲載されることになる。Amédée Ozenfant, *Arts*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 161.
- (83) ロザンベールのこうした意図はいたる側面で見出すことができる。ロザンベールは、レフォルム・モデルヌ画廊において、戦略的にデ・ステイユなど国際的な芸術動向を紹介することで新しい顧客を開拓しようとしていた。下記を参照のこと。Jakobi, « La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920 ».
- (84) Christopher Green, "Border Crossing and Border Controls", *Gino Severini : From Futurism to Classicism*, London, Hayward Gallery, 1999, p. 19-28.
- (85) Cowling and Mundy (eds.), *On Classic Ground*, cat. exp., p. 233-237. Beatrice Avanti, « La comedia dell'Arte De Montegufoni à la Maison Rosenberg », dans *Gabriella Belli et Daniela Fonti, Gino Severini, 1883-1966 : Futuriste et néoclassique*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 67-75.
- (86) Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozyk & Cie, 1921, p. 20.
- (87) *Ibid.*, p. 20-21.
- (88) *Ibid.*, p. 24.
- (89) *Ibid.*, p. 40.
- (90) *Ibid.*, p. 60.
- (91) *Ibid.*, p. 62.

- (92) 同書簡では、展覧会の開催を「急がなければいけないと思う、というのも（部分的には私のせいで）キュビズムが陥った信用の喪失につけ入ろうとするあるキュビズムのグループがあるからだ」と述べている。Pierre Guénégan, « Amédée Ozenfant — Charles-Edouard Jeanneret. Les frères ennemis du Purisme », dans *Amédée Ozenfant, 1886-1956. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, St Alban, Lanwell & Leeds, 2013, p. 176.
- (93) Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism: The Evolution of a Style, 1915-1930*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 53-55. こうした構成の厳格さを実現するために、オザンファンはジャヌレに9Hの鉛筆を用いて素描することを勧めた。この硬質な筆記用具は、彼らのデッサンに産業用の製図のような端正な線をもたらした。このために1930年代になってもコルビュジェの素描にはしばしば硬質な線で描かれたものが認められる。Guénégan, « Amédée Ozenfant », p. 185.
- (94) Amédée Ozenfant, « Note sur le cubisme », *L'Elan*, no. 10, 1916, n.p.
- (95) このことは、ジャンヌレとともに執筆された1918年の論考「キュビズム以降」のなかでより明確に示されている。「四次元に反対する反対意見が批判しようとしているのは、よく考えてみれば、キュビズムの理論家による論拠のない仮説なのである。この仮説はあらゆる造形的現実の外にある。絵画において物質化することができないために、誤解を生んでしまったものにほかならない。[……] ひとびとは忘れてしまっているようだが、数学における四次元は仮想的な幾何学に属するまったくの思索的な抽象であり、現実的な世界との物質的接触を持たない素晴らしい精神的な遊戯なのであり、思い描くことはできるが表象することはできないものである。というのも人間の感覚は三次元空間においてしか把握することができないからだ」(Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *Après Cubisme* [Éditions des Commentaires, Paris, 1918]. Paris, Altamira, 1999, p. 31)。
- (96) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (97) 下記の一節を参照。「アングルは、ブッサンやエル・グレコの後失われていた『歪曲』をとり戻した。／クールベは、たいてい意識されることのない『主題』からの『自由』を認めた。／セザンヌは、シャルダンの後失われていた『モニュメンタリティー』をとり戻した。／スーラとシニャックは、クロード・ロランの後失われていた『光』をとり戻した。／マティスは、ティントレットの後失われていた『ファンタジー』をとり戻した」(Ozenfant et Jeanneret, *Après Cubisme*, p. 23-24)。
- (98) *Ibid.*, p. 34.
- (99) *Ibid.*, p. 28.
- (100) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 29-55.
- (101) *Ibid.*, p. 15-24.
- (102) Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris, G. Crès, « L'Esprit nouveau », 1925, p. 163-164.
- (103) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (104) 例えば次を参照のこと。Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 132-133, p. 154-155, 168-169, 186-189, 202-203, 226-227, 232-233, 244-245, 250-251, 271, 276-277, 280-281.
- (105) *Ibid.*, p. 206.
- (106) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 67. Françoise Will-Levaillant, « Norme et Forme à travers l'Esprit Nouveau », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-

Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'expression contemporain (Travaux VIII), 1975, p. 241-276.

- (107) イヴ＝アラン・ボアは、論考「形式主義と構造主義」のなかで、ある視覚的な記号の伝える内容を顧みず形式にもっぱら着目する態度を意味する、形態学的な狭義の形式主義に対し、視覚的な記号の形式の分析から、それが伝える歴史や、同時代の科学、政治との関係へのより深い理解を促す形式主義を、構造主義に類するものとして捉えている。ボアによれば、後者の構造主義的な形式主義は、ソシュールの1916年の『一般言語学』以前にすでに、キュビズムやマレーヴィチの絵画のうちに芽生えており、ロシアの形式主義者たちに記号の恣意性への考察を促した。またボアは、ピカソのキュビズムがアフリカ芸術から受けた影響を、ロシアの形式主義を特徴づけるような「異化効果」の先例として考える。とりわけピカソの《ギター》のコンストラクション（口絵12）は、ソシュールの主張した記号の恣意性を先どりして示す点できわめて重要であるとする。次に重要な位置を占めるのがモンドリアンである。もっぱら形態学的な観点から分析される傾向にあったこの芸術家の作品の構造学的な解釈が開始されるのは1970年以降であり、ボア自身の研究もまたこうした流れのなかに位置づけられるだろう。ボアはまた、グリーンバーグによるブラックの静物画の分析には構造主義的な観点が見出せるが、1950年代には形態学的な観点へと転換すると指摘している。Yve-Alain Bois, « Formalism and Structuralism », Hal Foster [et al.], *Art Since 1900*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 32-39.

ところで、抽象芸術の制作原理にまで考察を展開させた場合には、狭義の形態学的な形式主義と構造主義的な形式主義とは厳密に区別できないことにも注意が必要である。とりわけ大戦間期の形式主義に関しては、ボアの二項対立をあてはめてしまうと、新造形主義から構成主義までの芸術家における形式主義の多様性を理解することが不可能になってしまう。というのも、当時の芸術家たちが構築しようとしていた形式主義的な原理や理論は萌芽的な状態のものであり、きわめて不均質のものだったからだ。オザンファンの形態学に関して言えば、造形の構造を考えるものではあるが、そこから個別の文化的な背景への理解を深めるような文化人類学的な試みとしてはきわめて未熟な段階にとどまるものであったということができる。

- (108) Peter Galison, "Concrete Abstraction", in Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, exh. cat., New York, MoMA, 2012, p. 350-357.
- (109) Kazimir Malévitch, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » [juin 1915], dans Kazimir Malévitch, *Écrits*, tome I, traduit du russe et de l'ukrainien, et présenté par Jean-Claude Marcadé, Paris, Editions Allia, 2015, p. 39.
- (110) Jean-Claude Marcadé, « A propos de la présente édition des *Écrits* de Malévitch », dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 19.
- 数少ない例外を挙げるならば、マレーヴィチは1919年の論考「セザンヌから絶対主義まで——批評エッセー」のなかで、キュビズムにより「自然が抽象へと還元された」と説明している。Kazimir Malévitch, « De Cézanne au suprématisme. Essai critique » [15 juillet 1919], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 219.
- (111) Kazimir Malévitch, « disposition a dans l'art » [15 novembre 1919], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 246.

- (112) *Ibid.*, p. 247.
- (113) マレーヴィチの絶対主義とキリスト教のアイコンとの関係は早くも1916年から指摘されており、マレーヴィチ自身、自らの絶対主義絵画を「むき出しのアイコン」ないしは「私たちの時代のアイコン」と呼んでいた。またマレーヴィチは、1915年12月の『0.10展』において、『黒い四角形』を、ロシア正教の家庭におけるアイコンの定位置である、部屋の角の天井近くに展示した。下記を参照のこと。John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven and London, Yale University Press, 1996. Bruno Duborgel, *Malevitch : La question de l'icône*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 75-76.
- (114) マレーヴィチはキリスト教のアイコンを含むロシアの民衆芸術から単純化された形態と抽象化された色彩の持つ造形的な効果を学んだのだが、マレーヴィチがアイコンのなかに見出したのは超人的な神の存在ではなく平凡な人間の顔であり、それがロシアの民衆芸術との類似であったことを、その『自伝』のなかで述べている。Kazimir Malévitch, traduit du russe par Dominique Moyen et Stanislas Zadora, revu par J.-Cl. Marcadé, « Enfance et adolescence. Chapitres de l'autobiographie de l'artiste », *Malévitch, Actes du Colloque international Kazimir Malévitch, 4 et 5 mai 1978*, Lausanne, *L'âge d'homme*, 1979, p. 163-164. 下記も参照のこと。Jean-Claude Marcadé, « Icône et tableau dans l'art russe d'avant-garde : Kazimir Malevitch », dans *Les Pictographes : L'esthétique de l'icône au XX^{ème} siècle*, cat. exp., Les Sables d'Olonne, *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, no. 71, 1992, p. 121-130.
- (115) Duborgel, *Malevitch*. この作品のなかには、ニーチェが提唱した「超人」に相当するような神の希求を認める見解もある。W. Sherwin Simmons, *Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism, 1907-1915*, New York and London, Garland Publishing, 1981, p. 230.
- (116) Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 35.
- (117) *Ibid.*, p. 35.
- (118) *Ibid.*, p. 38.
- (119) *Ibid.*, p. 39.
- (120) *Ibid.*
- (121) *Ibid.*, p. 41.
- (122) *Ibid.*, p. 39.
- (123) *Ibid.*, p. 42.
- (124) *Ibid.*, p. 43.
- (125) Elitza Dulguerova, *Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Paris, Les presses du réel, 2015, p. 260.
- (126) *Ibid.*, p. 261. 下記も参照のこと。Jiri Padrta, « Malévitch et Khlebnikov », traduit du tchèque, dans *Malévitch, Actes du Colloque international Kazimir Malévitch, 4 et 5 mai 1978*, Lausanne, *L'âge d'homme*, 1979, p. 41.
- (127) 1915年に書かれた論考「キュビズム、未来派から絶対主義まで——新しい絵画的レアリズム」では、「構図の優美さについての美的趣味」ではなく「重さと速さ、そして運動の方向」に基礎をおくものを「構成」と呼び、芸術家の行為を創造的なものにするひとつの条件として言及している。Kazimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » [1915], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 44.

- いた。そしてまさに剽窃のなかのこの連続性こそが、個人主義者たちが『伝統』と厚かましくも呼んでいるものなのである」(Léonce Rosenberg, *Cubisme et Empirisme* [texte publié au cours de l'année 1920 dans les Revues *De Stiljt*, Leyde, et *Sélection*, Bruxelles, repris dans *Bulletin de l'Effort moderne*, nos. 29, 30, 31], Paris, Éditions de « L'Effort Moderne », 1921, p. 5)。
- (70) *Ibid.*, p. 4.
- (71) *Ibid.*
- (72) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 33, 1927, p. 16.
- (73) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 35, 1927, p. 15.
- (74) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 37, 1927, p. 14.
- (75) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 38, 1927, p. 9-10.
- (76) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 39, 1927, p. 15.
- (77) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 40, 1927, p. 12-13.
- (78) *Ibid.*, p. 13.
- (79) *Ibid.*
- (80) *Effort Moderne*, no. 8, 1924, n.p. *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p.
- (81) *Effort Moderne*, no. 20, 1925, n.p. *Effort Moderne*, no. 21, 1926, n.p.
- (82) *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p. なお、この巻に掲載されたショーウィンドウの写真は翌年出版されたアメデ・オザンファンの著書『芸術』にも掲載されることになる。Amédée Ozenfant, *Arts*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 161.
- (83) ロザンペールのこうした意図はいたる側面で見出すことができる。ロザンペールは、レフォール・モデルヌ画廊において、戦略的にデ・ステイユなど国際的な芸術動向を紹介することで新しい顧客を開拓しようとしていた。下記を参照のこと。Jakobi, « La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920 ».
- (84) Christopher Green, "Border Crossing and Border Controls", *Gino Severini : From Futurism to Classicism*, London, Hayward Gallery, 1999, p. 19-28.
- (85) Cowling and Mundy (eds.), *On Classic Ground*, cat. exp., p. 233-237. Beatrice Avanti, « La comedia dell'Arte De Montegufoni à la Maison Rosenberg », dans *Gabriella Belli et Daniela Fonti, Gino Severini, 1883-1966 : Futuriste et néoclassique*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 67-75.
- (86) Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1921, p. 20.
- (87) *Ibid.*, p. 20-21.
- (88) *Ibid.*, p. 24.
- (89) *Ibid.*, p. 40.
- (90) *Ibid.*, p. 60.
- (91) *Ibid.*, p. 62.

- (92) 同書簡では、展覧会の開催を「急がなければいけないと思う、というのも（部分的には私のせいで）キュビズムが陥った信用の喪失につけ入ろうとするあるキュビズムのグループがあるからだ」と述べている。Pierre Guénégan, « Amédée Ozenfant — Charles-Edouard Jeanneret. Les frères ennemis du Purisme », dans *Amédée Ozenfant, 1886-1956. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, St Alban, Lanwell & Leeds, 2013, p. 176.
- (93) Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism: The Evolution of a Style, 1915-1930*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 53-55. こうした構成の厳格さを実現するために、オザンファンはジャヌレに9Hの鉛筆を用いて素描をすることを勧めた。この硬質な筆記用具は、彼らのデッサンに産業用の製図のような端正な線をもたらしした。このために1930年代になってもコルビュジエの素描にはしばしば硬質な線で描かれたものが認められる。Guénégan, « Amédée Ozenfant », p. 185.
- (94) Amédée Ozenfant, « Note sur le cubisme », *L'Elan*, no. 10, 1916, n.p.
- (95) このことは、ジャンヌレとともに執筆された1918年の論考「キュビズム以降」のなかでより明確に示されている。「四次元に反対する反対意見が批判しようとしているのは、よく考えてみれば、キュビズムの理論家による論拠のない仮説なのである。この仮説はあらゆる造形的現実の外にある。絵画において物質化することができないために、誤解を生んでしまったのにほかならない。[……] ひとびとは忘れてしまっているようだが、数学における四次元は仮想的な幾何学に属するまったくの思索的な抽象であり、現実的な世界との物質的接触を持たない素晴らしい精神的な遊戯なのであり、思い描くことはできるが表象することはできないものである。というのも人間の感覚は三次元空間においてしか把握することができないからだ」(Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *Après Cubisme* [Éditions des Commentaires, Paris, 1918], Paris, Altamira, 1999, p. 31)。
- (96) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (97) 下記の一節を参照。「アングルは、ブッサンやエル・グレコの後失われていた『歪曲』をとり戻した。／クールベは、たいてい意識されることのない『主題』からの『自由』を認めた。／セザンヌは、シャルダンの後失われていた『モニュメンタリティー』をとり戻した。／スーラとシニャックは、クロード・ロランの後失われていた『光』をとり戻した。／マティスは、ティントレットの後失われていた『ファンタジー』をとり戻した」(Ozenfant et Jeanneret, *Après Cubisme*, p. 23-24)。
- (98) *Ibid.*, p. 34.
- (99) *Ibid.*, p. 28.
- (100) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 29-55.
- (101) *Ibid.*, p. 15-24.
- (102) Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris, G. Crès, « L'Esprit nouveau », 1925, p. 163-164.
- (103) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (104) 例えば次を参照のこと。Amédée Ozenfant, *Art*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 132-133, p. 154-155, 168-169, 186-189, 202-203, 226-227, 232-233, 244-245, 250-251, 271, 276-277, 280-281.
- (105) *Ibid.*, p. 206.
- (106) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 67. Françoise Will-Levaillant, « Norme et Forme à travers l'Esprit Nouveau », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-

Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'expression contemporain (Travaux VIII), 1975, p. 241-276.

- (107) イヴ＝アラン・ボアは、論考「形式主義と構造主義」のなかで、ある視覚的な記号の伝える内容を顧みず形式にもっぱら着目する態度を意味する、形態学的な狭義の形式主義に対し、視覚的な記号の形式の分析から、それが伝える歴史や、同時代の科学、政治との関係へのより深い理解を促す形式主義を、構造主義に類するものとして捉えている。ボアによれば、後者の構造主義的な形式主義は、ソシュールの1916年の『一般言語学』以前にすでに、キュビズムやマレーヴィチの絵画のうちに芽生えており、ロシアの形式主義者たちに記号の恣意性への考察を促した。またボアは、ピカソのキュビズムがアフリカ芸術から受けた影響を、ロシアの形式主義を特徴づけるような「異化効果」の先例として考える。とりわけピカソの《ギター》のコンストラクション（口絵12）は、ソシュールの主張した記号の恣意性を先どりして示す点できわめて重要であるとする。次に重要な位置を占めるのがモンドリアンである。もっぱら形態学的な観点から分析される傾向にあったこの芸術家の作品の構造学的な解釈が開始されるのは1970年以降であり、ボア自身の研究もまたこうした流れのなかに位置づけられるだろう。ボアはまた、グリーンバーグによるブラックの静物画の分析には構造主義的な観点が見出せるが、1950年代には形態学的な観点へと転換すると指摘している。Yve-Alain Bois, « Formalism and Structuralism », Hal Foster [et al.], *Art Since 1900*, London, Thames & Hudson, 2004, p. 32-39.

ところで、抽象芸術の制作原理にまで考察を展開させた場合には、狭義の形態学的な形式主義と構造主義的な形式主義とは厳密に区別できないことにも注意が必要である。とりわけ大戦間期の形式主義に関しては、ボアの二項対立をあてはめしまうと、新造形主義から構成主義までの芸術家における形式主義の多様性を理解することが不可能になってしまう。というのも、当時の芸術家たちが構築しようとしていた形式主義的な原理や理論は萌芽的な状態のものであり、きわめて不均質のものであったからだ。オザンファンの形態学に関して言えば、造形の構造を考えるものではあるが、そこから個別の文化的な背景への理解を深めるような文化人類学的な試みとしてはきわめて未熟な段階にとどまるものであったことができる。

- (108) Peter Galison, "Concrete Abstraction", in Leah Dickerman (ed.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, exh. cat., New York, MoMA, 2012, p. 350-357.
- (109) Kazimir Malévitch, « Du cubisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » [juin 1915], dans Kazimir Malévitch, *Écrits*, tome I, traduit du russe et de l'ukrainien, et présenté par Jean-Claude Marcadé, Paris, Editions Allia, 2015, p. 39.
- (110) Jean-Claude Marcadé, « A propos de la présente édition des *Écrits* de Malévitch », dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 19.
- 数少ない例外を挙げれば、マレーヴィチは1919年の論考「セザンヌから絶対主義まで——批評エッセー」のなかで、キュビズムにより「自然が抽象へと還元された」と説明している。Kazimir Malévitch, « De Cézanne au suprématisme. Essai critique » [15 juillet 1919], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 219.
- (111) Kazimir Malévitch, « disposition a dans l'art » [15 novembre 1919], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 246.

- (112) *Ibid.*, p. 247.
- (113) マレーヴィチの絶対主義とキリスト教のアイコンとの関係は早くも 1916 年から指摘されており、マレーヴィチ自身、自らの絶対主義絵画を「むき出しのアイコン」ないしは「私たちの時代のアイコン」と呼んでいた。またマレーヴィチは、1915 年 12 月の『0.10 展』において、『黒い四角形』を、ロシア正教の家庭におけるアイコンの定位置である、部屋の角の天井近くに展示した。下記を参照のこと。John Milner, *Kazimir Malevich and the Art of Geometry*, New Haven and London, Yale University Press, 1996. Bruno Duborgel, *Malevitch : La question de l'icône*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 75-76.
- (114) マレーヴィチはキリスト教のアイコンを含むロシアの民衆芸術から単純化された形態と抽象化された色彩の持つ造形的な効果を学んだのだが、マレーヴィチがアイコンのなかに見出したのは超人的な神の存在ではなく平凡な人間の顔であり、それがロシアの民衆芸術との類似であったことを、その『自伝』のなかで述べている。Kazimir Malévitch, traduit du russe par Dominique Moyen et Stanislas Zadora, revu par J.-Cl. Marcadé, « Enfance et adolescence. Chapitres de l'autobiographie de l'artiste », *Malévitch, Actes du Colloque international Kazimir Malévitch, 4 et 5 mai 1978*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979, p. 163-164. 下記も参照のこと。Jean-Claude Marcadé, « Icône et tableau dans l'art russe d'avant-garde : Kazimir Malevitch », dans *Les Pictographes : L'esthétique de l'icône au XX^{ème} siècle*, cat. exp., Les Sables d'Olonne, *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, no. 71, 1992, p. 121-130.
- (115) Duborgel, *Malevitch*. この作品のなかに、ニーチェが提唱した「超人」に相当するような神の希求を認める見解もある。W. Sherwin Simmons, *Kazimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism, 1907-1915*, New York and London, Garland Publishing, 1981, p. 230.
- (116) Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 35.
- (117) *Ibid.*, p. 35.
- (118) *Ibid.*, p. 38.
- (119) *Ibid.*, p. 39.
- (120) *Ibid.*
- (121) *Ibid.*, p. 41.
- (122) *Ibid.*, p. 39.
- (123) *Ibid.*, p. 42.
- (124) *Ibid.*, p. 43.
- (125) Elitza Dulguerova, *Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)*, Paris, Les presses du réel, 2015, p. 260.
- (126) *Ibid.*, p. 261. 下記も参照のこと。Jiri Padrt, « Malévitch et Khlebnikov », traduit du tchèque, dans *Malévitch, Actes du Colloque international Kazimir Malévitch. 4 et 5 mai 1978*, Lausanne, L'âge d'homme, 1979, p. 41.
- (127) 1915 年に書かれた論考「キュビズム、未来派から絶対主義まで——新しい絵画的リアリズム」では、「構図の優美さについての美的趣味」ではなく「重さと速さ、そして運動の方向」に基礎をおくものを「構成」と呼び、芸術家の行為を創造的なものにするひとつの条件として言及している。Kazimir Malévitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » [1915], dans Malévitch, *Écrits*, tome I, p. 44.

- いた。そしてまさに剽窃のなかのこの連続性こそが、個人主義者たちが『伝統』と厚かましくも呼んでいるもののなのである」(Léonce Rosenberg, *Cubisme et Empirisme* [texte publié au cours de l'année 1920 dans les Revues *De Stijl*, *Leyde*, et *Sélection*, Bruxelles, repris dans *Bulletin de l'Effort moderne*, nos. 29, 30, 31], Paris, Éditions de « L'Effort Moderne », 1921, p. 5)。
- (70) *Ibid.*, p. 4.
- (71) *Ibid.*
- (72) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 33, 1927, p. 16.
- (73) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 35, 1927, p. 15.
- (74) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 37, 1927, p. 14.
- (75) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 38, 1927, p. 9-10.
- (76) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 39, 1927, p. 15.
- (77) Léonce Rosenberg, « Réponses à des Abonnés », *Bulletin de l'Effort moderne*, no. 40, 1927, p. 12-13.
- (78) *Ibid.*, p. 13.
- (79) *Ibid.*
- (80) *Effort Moderne*, no. 8, 1924, n.p. *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p.
- (81) *Effort Moderne*, no. 20, 1925, n.p. *Effort Moderne*, no. 21, 1926, n.p.
- (82) *Effort Moderne*, no. 35, 1927, n.p. なお、この巻に掲載されたショーウィンドウの写真は翌年出版されたアメデ・オザンファンの著書『芸術』にも掲載されることになる。Amédée Ozenfant, *Arts*, Paris, Jean Budry, 1928, p. 161.
- (83) ロザンペールのこうした意図はいたる側面で見出すことができる。ロザンペールは、レフォル・モデルヌ画廊において、戦略的にデ・ステイユなど国際的な芸術動向を紹介することで新しい顧客を開拓しようとしていた。下記を参照のこと。Jakobi, « La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920 ».
- (84) Christopher Green, "Border Crossing and Border Controls", *Gino Severini: From Futurism to Classicism*, London, Hayward Gallery, 1999, p. 19-28.
- (85) Cowling and Mundy (eds.), *On Classic Ground*, cat. exp., p. 233-237. Beatrice Avanti, « La comedia dell'Arte De Montegufoni à la Maison Rosenberg », dans *Gabriella Belli et Daniela Fonti. Gino Severini, 1883-1966: Futuriste et néoclassique*, Milano, Silvana Editoriale, 2011, p. 67-75.
- (86) Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1921, p. 20.
- (87) *Ibid.*, p. 20-21.
- (88) *Ibid.*, p. 24.
- (89) *Ibid.*, p. 40.
- (90) *Ibid.*, p. 60.
- (91) *Ibid.*, p. 62.

- (92) 同書簡では、展覧会の開催を「急がなければいけないと思う、というのも（部分的には私のせいで）キュビズムが陥った信用の喪失につけ入ろうとするあるキュビズムのグループがあるからだ」と述べている。Pierre Guénégan, « Amédée Ozenfant — Charles-Edouard Jeanneret. Les frères ennemis du Purisme », dans *Amédée Ozenfant, 1886-1956. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, St Alban, Lanwell & Leeds, 2013, p. 176.
- (93) Susan L. Ball, *Ozenfant and Purism : The Evolution of a Style, 1915-1930*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 53-55. こうした構成の厳格さを実現するために、オザンファンはジャンヌレに9Hの鉛筆を用いて素描をすることを勧めた。この硬質な筆記用具は、彼らのデッサンに産業用の製図のような端正な線をもたらした。このために1930年代になってもコルビュジエの素描にはしばしば硬質な線で描かれたものが認められる。Guénégan, « Amédée Ozenfant », p. 185.
- (94) Amédée Ozenfant, « Note sur le cubisme », *L'Elan*, no. 10, 1916, n.p.
- (95) このことは、ジャンヌレとともに執筆された1918年の論考「キュビズム以降」のなかでより明確に示されている。「四次元に反対する反対意見が批判しようとしているのは、よく考えてみれば、キュビズムの理論家による論拠のない仮説なのである。この仮説はあらゆる造形的現実の外にある。絵画において物質化することができないために、誤解を生んでしまったのにほかならない。[……] ひとびとは忘れてしまっているようだが、数学における四次元は仮想的な幾何学に属するまったくの思案的な抽象であり、現実的な世界との物質的接触を持たない素晴らしい精神的な遊戯なのであり、思い描くことはできるが表象することはできないものである。というのも人間の感覚は三次元空間においてしか把握することができないからだ」（Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *Après Cubisme* [Éditions des Commentaires, Paris, 1918], Paris, Altamira, 1999, p. 31）。
- (96) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (97) 下記の一節を参照。「アングルは、ブッサンやエル・グレコの後失われていた『歪曲』をとり戻した。／クールベは、たいてい意識されることのない『主題』からの『自由』を認めた。／セザンヌは、シャルダンの後失われていた『モニュメンタリティー』をとり戻した。／スーラとシニャックは、クロード・ロランの後失われていた『光』をとり戻した。／マティスは、ティントレットの後失われていた『ファンタジー』をとり戻した」（Ozenfant et Jeanneret, *Après Cubisme*, p. 23-24）。
- (98) *Ibid.*, p. 34.
- (99) *Ibid.*, p. 28.
- (100) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 29-55.
- (101) *Ibid.*, p. 15-24.
- (102) Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret, *La peinture moderne*, Paris, G. Crès, « L'Esprit nouveau », 1925, p. 163-164.
- (103) Ozenfant, « Note sur le cubisme », n.p.
- (104) 例えば次を参照のこと。Amédée Ozenfant, *Art*. Paris, Jean Budry, 1928, p. 132-133, p. 154-155, 168-169, 186-189, 202-203, 226-227, 232-233, 244-245, 250-251, 271, 276-277, 280-281.
- (105) *Ibid.*, p. 206.
- (106) Ball, *Ozenfant and Purism*, p. 67. Françoise Will-Levaillant, « Norme et Forme à travers l'Esprit Nouveau », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint-

- (27) *Ibid.*, p. 23.
- (28) *Ibid.*, p. 26.
- (29) *Ibid.*, p. 27.
- (30) *Ibid.*
- (31) *Ibid.*, p. 23-24.
- (32) André Lhote, « Ingres vu par un peintre » [*La nouvelle revue française*, no. 96, 1921], dans Lhote, *La Peinture*, p. 60.
- (33) *Ibid.*, p. 67.
- (34) *Ibid.*, p. 73.
- (35) André Lhote, « Nature-Peinture — Peinture-poésie » [conférence faite au Collège de France, 1923], dans Lhote, *La Peinture*, p. 215.
- (36) André Lhote, « De J. A. D. Ingres au cubisme » [catalogue d'exposition *Cent ans de peinture française*, exposition au profit du Musée des beaux-arts de Strasbourg, du 15 mars au 20 avril 1922, Paris], dans Lhote, *La Peinture*, p. 73.
- この展覧会企画の名誉会長は、当時の大統領アレクサンドル・ミルランと首相レイモン・ポワンカレが務めている。出品したキュビズムの芸術家のなかには、ブラックやドロローネー、ラ・フレネー、ロート、ローランサンがいた。ピカソやグリズといった外国人のキュビズム作品は展示されていない。
- (37) André Fontainas et Louis Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. La peinture, la gravure, le dessin*, Paris, Librairie de France, 1922, p. 269.
- (38) *Ibid.*
- (39) *Ibid.*, p. 270.
- (40) *Ibid.*
- (41) Léonce Bénédite, « Introduction », dans *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. La peinture, la gravure, le dessin*, Paris, Librairie de France, 1922, p. II.
- なお、ベネディットがリュクサンブール美術館の館長を務めていた際にギュスターヴ・カイユボットの印象派コレクション寄贈の問題が起こったことは有名である。この件の顛末については下記に詳しい。Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, INHA, Editions Ophrys, 2014.
- (42) *Ibid.*
- (43) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 181-182.
- (44) André Lhote, « Le Salon d'Automne », *La Nouvelle revue française*, no. 76, 1920, p. 140-147.
- (45) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 191.
- (46) André Lhote, « Renoir », *La Nouvelle revue française*, no. 77, 1920, p. 305.
- (47) なお、下記の記事では、キュビズムの芸術家たちが重んじた幾何学的構成を、ロートはルネサンスの画家ラファエルに類比させて賞賛している。André Lhote, « Le quatrième centenaire de Raphaël », *La Nouvelle revue française*, no. 81, p. 928.
- (48) André Lhote, « Le cubisme au Grand Palais », *La Nouvelle revue française*, no. 78, 1920, p. 471.
- (49) André Lhote, « Tradition et troisième dimension », *La Nouvelle revue française*, no. 85, 1920, p. 624.
- (50) *Ibid.*

- (51) André Lhote, « L'Enseignement de Cézanne », dans Lhote, *La Peinture*, p. 22.
- (52) *Ibid.*, p. 23-24.
- (53) André Lhote, « Nature-Peinture — Peinture-Poésie » [conférence faite au Collège de France, 1923], dans Lhote, *La Peinture*, p. 217-220.
- (54) Peter Brooke, *Albert Gleizes : For and Against the Twentieth Century*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 129-140. Laurence Berthon, « Elèves ou disciples : auteur d'Albert Gleizes », dans Albert Gleizes, *Le cubisme en majesté*, Lyon, Musée des Beaux-Arts ; Paris, RMN, 2001, p. 204-213.
- (55) Albert Gleizes, *La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du Cubisme*, Paris, Croutzet et Depost, 1924.
- (56) Albert Gleizes, *Tradition et Cubisme, vers une conscience plastique : Article et Conférences 1912-1924*, Paris, Editions « La Cible », 1927.
- (57) Albert Gleizes, « Art et religion » [1931], dans *Art et religion, Art et science, Art et production*, Chambéry, Editions Présence, 1970.
- (58) *Ibid.*, p. 14.
- (59) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 153.
- (60) Gleizes, « Art et religion », p. 38.
- (61) *Ibid.*, p. 39.
- (62) *Ibid.*, p. 50.
- (63) Brooke, *Albert Gleizes*, p. 73-83.
- (64) Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française*, trad. A. Ponchont, Paris, Éditions des Quatre-Chemins, 1928.
- (65) Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting : Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York and London, Garland Publishing, 1981, p. 55. Marianne Jakobi, « La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920. Léonce Rosenberg et la galerie L'Effort moderne », dans *Les artistes étrangers à Paris : de la fin du Moyen Age aux années 1920*, cat. exp., Bern et New York, Peter Lang, 2007, p. 237-255. 太田泰人「キュビズムの画商たち——カーンワイラーとレオンス・ロザンベールをめぐる」『西洋近代の都市と芸術』第3巻（パリII近代の相克），竹林舎，2015年，107-127頁。
- (66) Fitzgerald, *Making Modernism*, p. 93（フィッツジェラルド『ギャラリー・ゲーム』，114頁）。ただしポール・ロザンベールの購入作品のなかには，キュビズムと古典主義を折衷した《サン・ラファエルの窓》のシリーズも含まれていた。
- (67) Léonce Rosenberg, *Cubisme et Tradition* [texte publié pour la première fois en tant que préface au catalogue de l'exposition de la jeune peinture française à Genève, février 1920, repris dans *Bulletin de l'Effort moderne*, nos. 25, 26, 27], Paris, Éditions de « L'Effort Moderne », 1920, p. 4.
- (68) *Ibid.*, p. 7-8.
- (69) ロザンベールは次のように述べている。「激化した個人主義は剽窃を推し進めた。自らを賛美する必要から，何人かの芸術家は，ただちに，根本的な法則，自身の芸術の形式を自発的に引き出すことを妨げられ，その結果彼らは，ほかの者たちの芸術作品のなかに有用なやりかた（genre）を探そう駆り立てられた——このほうがより簡単で手とり早かったのだ。彼らは，ひとつの方法ないしは次々と複数の方法を，自分のものであると主張した。彼らはこの方法にひとつの名前を与えるという無駄な習慣を身につけて

Picasso-Paris, Flammarion, 2016.

- (96) Colin Lemoine, *Giacometti devant Bourdelle : De la conversion au reniement*, Paris, Les Presses du réel, 2016.
- (97) James Lord, *Alberto Giacometti Drawings*, London, Secker & Warburg, 1971, cat. nos. 10-17, 22-27.
- (98) ジャコメッティは、1927年には、その年の『カイエ・ダール』誌第10号に掲載されたピカソの複製図版を模写する試みを行っている。Serena Bucalo-Mussely, « Souvenirs d'une amitié, Picasso vu par Giacometti », dans *Picasso-Giacometti*, cat. exp., Paris, Flammarion ; Musée Picasso, 2016, p. 27-29.
- (99) *Picasso-Giacometti*, cat. exp., p. 102.
- (100) Agnès de La Beaumelle, « Sous le signe de l'informe : Picasso et Giacometti dans les années 1927-1933 », dans *Picasso-Giacometti*, cat. exp., p. 38-53.

第III部結論

- (1) Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1999, p. 96-210. Yve-Alain Bois, « Picasso the Trickstar », *Picasso Harlequin 1917-1937*, exh. cat., New York, Skira, 2008, p. 19-35.

第7章 秩序への回帰

- (1) この表現自体は、ジャン・ロードやケネス・シルヴァーの研究により注目されるようになったものである。Jean Laude, « Retour et ou Rappel à l'ordre ? », dans Jean Laude [et al.], *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture : 1919-1925*, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975, p. 7-44. Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, London, Thames & Hudson, 1989.
- (2) Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy (eds.), *On Classic Ground : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, cat. exp., London, Tate Gallery, 1990. Gottfried Boehm, Ulrich Mosch et Katharina Schmidt (éds.), *Canto d'amore : modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, cat. exp., Basel, Kunstmuseum, Fondation Paul Sacher, 1996. 次も参照のこと。Kenneth Silver (dir.), *Chaos et Classicisme : l'art en France, en Italie, en Allemagne et en Espagne, 1918-1936*, cat. exp., Bilbao, Musée Guggenheim, 2011. Christopher Green et Jens M. Daehner, *Une moderne antiquité : Picasso, de Chirico, Léger Picabia*, cat. exp., Paris, Hazan, 2012.
- (3) Jean Claire, « Données d'un problème », dans Gérard Régnier (dir.), *Les Réalismes : 1919-1939, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 8-15.
- (4) Françoise Will-Levaillant, « Norme et Forme à travers l'Esprit Nouveau », dans Laude [et al.], *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture*, p. 241-276.
- (5) Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis : Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2000, p. 6-7.
- (6) Laude, « Retour et ou Rappel à l'ordre ? ». 次も参照のこと。Lantenois Annick, « Analyse critique d'une formule "retour à l'ordre" », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, no. 45, 1995,

p. 40-53.

- (7) Roger Bissière, « Exposition Braque », *L'Opinion*, 29 mars 1919, p. 273.
- (8) *Ibid.*
- (9) Roger Bissière, « Exposition Juan Gris », *L'Opinion*, 26 avril 1919, p. 377.
- (10) Christopher Green, *Cubism and Its Enemies : Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, p. 187-202. グリスはロザンベールより郵送されたポストカードに印刷されたアングルの『『アエネーイス』の朗読を聴くアウグストゥス』(図 170)の複製の上から構図を分析する素描を行っている。*Juan Gris. Dessins 1915-1921*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 70.
- (11) Roger Bissière, « Exposition Metzinger », *L'Opinion*, 25 janvier 1919, p. 60.
- (12) Roger Bissière, « Exposition Vallotton », *L'Opinion*, 22 mars 1919, p. 250.
- (13) Maurice Denis, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme » [*L'Occident*, no. 90, 1909], dans Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 267.
- (14) Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism : A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 125-140. 稲賀繁美「画家に棲まう美術史——モーリス・ドニ『理論集』の軌跡」『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会, 1999年, 346-398頁。
- (15) Roger Bissière, « Exposition Juan Gris », *L'Opinion*, 26 avril 1919, p. 377.
- (16) Roger Bissière, « Exposition Maurice Denis », *L'Opinion*, 4 juin 1919, p. 14.
- (17) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 167.
- (18) *Ibid.*, p. 168-185.
- (19) Françoise Lucbert, « Lhote aux expositions de la Section d'or (1912-1925) », *André Lhote, 1885-1962*, Valence, Musée de Valence ; Paris, RMN, 2003, p. 26-37.
- (20) ただしロートはそれ以前にいくつかの私設アカデミーで教鞭をとっている。Claire Maingon, « L'Académie Lhote——l'Atelier Léger : enseignements comparés », dans Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire et Alain Bonnet (dir.), *L'Éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e-XIX^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 220.
- (21) André Lhote, « Préface », *Catalogue d'Exposition de l'Académie André Lhote (1^{er} groupe)*, du 10 au 30 mars 1926, Paris, Au Sacre du printemps, 1926, n.p. ただし, クレール・マニョンは, ロートの教育法について, 最終的に生徒の作品に教師が修正を加える点において, フランスの国立美術学校とさほど変わらないシステムであったと主張する。Maingon, « L'Académie Lhote——l'Atelier Léger », p. 223-227.
- (22) André Lhote, « Préface », *Catalogue d'Exposition d'Artistes de Montparnasse, premier groupe*, Paris, Galerie pittoresque, 1937, n.p.
- (23) André Lhote, « Sur une Exposition Braque » [*La nouvelle revue française*, no. 69, 1919], dans André Lhote, *La Peinture. Le Cœur et L'Esprit, suivi de Parlons peinture*, Paris, Denoël, 1950, p. 31.
- (24) *Ibid.*
- (25) *Ibid.*, p. 32.
- (26) André Lhote, « L'Enseignement de Cézanne » [*La nouvelle revue française*, no. 86, 1920], dans Lhote, *La Peinture*, p. 21.

- dans *Picasso Ingres*, cat. exp., 2004, p. 23.
- (63) E. Tériade, « En causant avec Picasso. Quelques pensées et réflexions du peintre et de l'homme », *L'Intransigeant*, 15 juin 1932, p. 1. 下記も参照のこと。Simonetta Fraquelli, « Picasso's Retrospective at the Galeries Georges Petit, Paris 1932: a Response to Matisse », *Picasso by Picasso: His first Museum Exhibition 1932*, Kunsthau Zürich, Munich, Berlin, London and New York, Prestel, 2010, p. 77-93.
- (64) ライザ・フローマンはこうした異なる描写法の並置を 17 世紀の版画家ジャック・カロと比較している。Florman, *Myth and Metamorphosis*, p. 86.
- (65) マックス・ジャコブからフランシス・ピカビア宛の 1915 年の書簡 (Michel Sanouillet, *Francis Picabia et 391*, tome II, Paris, Eric Losfeld, 1966, p. 251)。
- (66) Silvia Loretì, « A Timely Call: Modern Representation Awakened by Antiquity—De Chirico, Picasso, and the Classical Vision », in Christopher Green and Jens Daehner (dir.), *Modern Antiquity, Picasso, de Chirico, Léger, Picabia*, cat. exp., Los Angeles, Paul Getty Museum, 2011, p. 24-28.
- (67) この作品とキュビズムのコラージュとの比較は下記を参照のこと。Ara H. Merjian, *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City: Nietzsche, Paris, Modernism*, New Haven and London, Yale University Press, 2014, p. 155-156.
- (68) Bois, « Picasso the Trickstar », p. 32.
- (69) Timothy J. Clark, *Picasso and Truth: From Cubism to Guernica*, Washington, D.C., National Gallery of Art; Princeton, Princeton University Press, 2013, p. 74.
- (70) *Ibid.*, p. 182.
- (71) この板が鏡ではなく肖像画であることは、そこに表れている女性のイメージが、その前の彫像よりも大きく描かれていることから明らかである。
- (72) Anne Baldassari, « Picasso ou l'insurrection de la peinture », dans Anne Baldassari (dir.), *Picasso surréaliste*, cat. exp., Riehen-Basel, Fondation Beyeler, Paris, Flammarion, 2005, p. 174.
- (73) *Ibid.*
- (74) Tériade, « En causant avec Picasso. Quelques pensées et réflexions du peintre et de l'homme », p. 1.
- (75) これらのデッサンは、陰影が加えられているために、一般的に彫刻作品の習作として捉えられているものの、実際に彫刻作品として実現された例は、1928 年のブロンズ像一点を除いてほかにない。フィリップ・ベトナーはこうした作品の素描を分析しながら、デッサンの表現の可能性それ自体がピカソの関心の的となっていたことを主張している。以下を参照のこと。Philippe Büttner, « Sous le signe du surréalisme. De l'importance du dessin dans l'œuvre surréaliste de Picasso », dans Baldassari, *Picasso surréaliste*, cat. exp., p. 179-185.
- (76) Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, p. 508, 521.
- (77) Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932*, p. 437-472. 大高保二郎「『ゲルニカ』への道、ピカソ芸術の変貌とその根源」『ピカソ：愛と苦悩——「ゲルニカ」への道』京都国立近代美術館，東武美術館，朝日新聞社，1995 年，26-47 頁。
- (78) Michel Leiris, « Toiles récentes de Picasso », *Document*, no. 2, 1930, p. 64 (ミシェル・レリス『ピカソ ジャコモッティ ペイコン』岡谷公二訳，人文書院，1999 年，11-12 頁)。
- (79) シュルレアリスム運動におけるピカソのキュビズム作品の評価をめぐる研究については、下記を参照のこと。Elizabeth Cowling, « 'Proudly We Claim Him as One of Us': Breton,

- Picasso, and the Surrealist Movement”, *Art History*, vol. 8, no. 1, 1985, p. 82–104. Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 100. Marie-Laure Bernadac, « André Breton et Pablo Picasso : ‘tout le sang du possible vers le cœur’ », dans *André Breton. La beauté convulsive*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 210–216. Étienne-Alain Hubert, « Les surréalistes devant les “œuvres-événements” de Picasso », dans Anne Baldassari (dir.), *Picasso surréaliste*, cat. exp., Riehen-Basel, Fondation Beyeler ; Paris, Flammarion, 2005, p. 205–213.
- (80) André Breton, *Œuvres complètes*, tome IV (Ecrits sur l’art et autres textes), Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier et Marie-Claire Dumas (dir.), Paris, Gallimard, 2008, p. 356 (アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』瀧口修造・巖谷國士監訳, 人文書院, 1997年, 22頁).
- (81) *Ibid.*, p. 349 (同上, 14頁).
- (82) *Ibid.*
- (83) パレエ・リュスによる『パレード』は、ピカソが舞台装飾を担当し、台本をジャン・コクトー、音楽をエリック・サティが担当した。ピカソの装飾全体については下記に詳しい。Deborah Menaker Rothschild, *Picasso’s « Parade » ? From Street to Stage*, New York, The Drawing Center ; Paris, Asda, 1991.
- (84) この作品の解釈については次を参照のこと。Ruth Kaufmann, “Picasso’s Crucifixion of 1930”, *The Burlington Magazine*, vol. 111, no. 798, 1969, p. 553–561. Jean Clair, « Cette chose admirable, le péché... », *Corps crucifiés*, cat. exp., Paris, RMN, 1992, p. 62–73. 大高保二郎『スペイン 美の貌 ——大高保二郎古稀記念論文選』ありな書房, 2016年, 288–299頁。
- (85) Florman, *Myth and Metamorphosis*, p. 140–195.
- (86) リディア・ガスマンは《話す鉛筆》に描かれた、廃墟に立てかけられた梯子のモチーフに、『外観』というファサードの後ろに隠された神秘への接触』の象徴を読みとっている。Lydia Gasman, “Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925–38 : Picasso and the Surrealist Poets”, Ph.D. diss., Columbia University, 1981, p. 1076. また T・J・クラークは、1930年代の作品に描かれた梯子と《ゲルニカ》の舞台設定との関係のあいだに密接な結びつきを見ている。Clark, *Picasso and Truth*, p. 255–257.
- (87) 本書第9章 p. 463–464 の議論を参照のこと。
- (88) Teresa Montaner, “The Profound and Poetic Reality”, in Marko Daniel and Matthew Gale (dir.), *Joan Miró : The Ladder of Escape*, cat. exp., London, Tate Gallery, Thames & Hudson, 2011, p. 101–102.
- (89) 次を参照のこと。Francis Francina, “Picasso, Surrealism and Politics in 1937”, *Surrealism : Surrealist Visuality*, Keele, Keele University Press, 1996, p. 136–138.
- (90) Breton, *Œuvres complètes*, t. IV, p. 404 (ブルトン『シュルレアリスムと絵画』, 68頁).
- (91) *Ibid.*, p. 491 (同上, 146–147頁).
- (92) *Ibid.* (同上, 147頁).
- (93) Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage : Autour d’une sculpture d’Albert Giacometti*, Paris, Editions Macula, 1993, p. 64. 訳出にあたっては次の邦訳を参考にした。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『ジャコメッティ——キューブと顔』石井直志訳, パルコ出版, 1995年, 63頁。
- (94) *Ibid.*, p. 30 (同上, 29頁).
- (95) Serena Bucalo-Mussely et Virginie Perdrisot (dir.), *Picasso-Giacometti*, Paris, Musée national

- 102, および、次も参照のこと。朝倉三枝『ソニア・ドローネー——服飾芸術の誕生』ブリュッケ、2010年、32-51頁。
- (31) ル・フォーコニエとドイツの芸術家たちとの関係に関しては下記を参照。Arnold Lighthart, « Le Fauconnier en de Europe avant-garde », dans *Henri Le Fauconnier*, cat. exp., Haarlem, Frans Hals Museum, 1993, p. 28-34.
- (32) アルベール・グレーズ『キュビスム』貞包博幸訳、中央公論美術出版（パウハウス叢書13）、1993年。
- (33) Albert Gleizes, *Art et Sciences*, Sablons, Moly-Sabata, 1933, p. 61-62.
- (34) Jean Metzinger, *Le cubisme était né : souvenirs* [1957], Paris, Hermann, 2012, p. 36.
- (35) André Lhote, « De J. —D. —A. Ingres au cubisme » [1922], *Ecrits sur la peinture*, Paris, Aux éditions lumière, 1946, p. 76-77.
- (36) Silver, *Esprit de Corps*.
- (37) Green, *Cubism and Its Enemies*, p. 191. グリーンはシルヴァーの著書以降に同書を出版しているが、参考文献には1989年に出版されることになるシルヴァーの書誌情報が近刊予定（1981年を予定）として掲載されている。おそらくグリーンは本書執筆中に、シルヴァーと研究上の意見交換を行ったものと考えられる。
- (38) Julius Meier-Graefe, « Notre art après la guerre » [*Neue Rundschau*, vol. 34, 1923], dans Thomas W. Gaehtgens, Mathilde Arnoux et Friederike Kitschen, *Perspectives croisées : La critique d'art franco-allemande, 1870-1945*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 191.
- (39) Carl Einstein, « Meier-Gräfe et l'art après la guerre » [*Das Kunstblatt*, t. 7, 1923], dans Gaehtgens, Arnoux et Kitschen, *Perspectives croisées*, p. 199. カール・アインシュタインは、1926年に刊行した『20世紀美術』のなかでは、フォーヴィスムやキュビスムの説明から開始し、ドイツの表現主義に触れて著書を終えている。このことから考えても、アインシュタインの批評がドイツ美術を至上のものとするマイヤー＝グレーフェの思想と対立するものであることは明白である。フランスの美術史家アンドレ・ワルノーのように、このアインシュタインの著述がドイツよりもフランスを評価する姿勢を反映したものだと思われる同時代の見解もあった。Cf. Carl Einstein, *L'art du XX^e siècle*, trad. par Liliane Meffre et Maryse Staiber, Paris, Jacqueline Chambon, Arles, Actes Sud, 2011. A. W. [André Warnod], « Peintres allemands » [*Le Bulletin de la vie artistique*, t. VII, 1926], dans Gaehtgens, Arnoux et Kitschen, *Perspectives croisées*, p. 400.
- (40) Daniel Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres : Entretiens* [1961], Paris, Gallimard, 2007, p. 73.
- (41) John Richardson, *A Life of Picasso : The Cubist Rebel, 1907-1916*, New York, Knopf, 2007, p. 341.
- (42) Silver, *Esprit de Corps*, chapter II, III. 次も参照のこと。Elizabeth Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, London, Phaidon, 2002, p. 269.
- (43) Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995. 下記も参照のこと。Michael C. Fitzgerald, "The Modernists' Dilemma : Neoclassicism and the Portrayal of Olga Khokhlova", in William Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture : Representation and Transformation*, exh. cat., New York, MoMA, 1996, p. 298-300.

- (44) Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, Cambridge, MA. The MIT Press, 1999, p. 112-192.
- (45) Yve-Alain Bois, « Picasso the Trickstar », in *Picasso Harlequin 1917-1937*, cat. exp., New York, Skira, 2008, p. 28.
- (46) Maurice de Zayas, « Picasso speaks » [*The Arts*, vol. 3, no. 5, 1923], in Alfred H. Barr Jr., *Picasso, Forty Years of His Art*, exh. cat., New York, MoMA, 1939, p. 10.
- (47) *Ibid.*, p. 10-11.
- (48) *Ibid.*, p. 11.
- (49) *Ibid.*
- (50) *Ibid.*
- (51) 第1章注61に示した文献に加え、下記を参照のこと。塚田美香子「ピカソの肖像画と水浴図に見るアングル——1920年前後の作品を中心に」『実践女子大学美術美術史學』第31号, 2017年, 29-52頁。
- (52) Anthony Blunt, “Picasso’s Classical Period (1917-1925)”, *The Burlington Magazine*, vol. 110, no. 781, 1968, p. 187-191. Phoebe Pool, “Picasso’s Neo-classicism : Second Period, 1917-1925”, *Apollo*, vol. 85, no. 61, 1967, p. 198-207. Giovanni Carandente, « Picasso et la réalité italienne », dans Jean Clair (dir.), *Picasso 1917-1924 : Le Voyage d’Italie*, cat. exp., Paris, Gallimard, 1998, p. 31-48. 次も参照のこと。Ulrich Weisner (dir.), *Picassos Klassizismus : Werke von 1914-1934*, cat. exp., Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1988.
- (53) Susan Mayer, “Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso, 1892-1937”, Ph. D. diss., New York University, 1980, p. 396-477.
- (54) Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, p. 74.
- (55) Silver, *Esprit de Corps*, p. 38-39.
- (56) パリ, ピカソ美術館所蔵の1916年の素描《アポリネールの肖像》(MP1993-5)を参照のこと。また, Silver, *Esprit de Corps*, p. 112, fig. 78. ピカソが描いたアポリネールの肖像については下記を参照のこと。Hélène Seckel, « Three Portrait—Manifestoes of Poets : André Salmon, Guillaume Apollinaire, and Max Jacob », in William Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture : Representation and Transformation*, exh. cat., New York, MoMA, 1996, p. 186-191.
- (57) 第一次世界大戦の追悼碑に関する研究には以下が代表的なものとして挙げられる。Antoine Prost, « La République Monuments ». Annette Becker, *Les Monuments aux morts : Patrimoine et mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Editions Errance, 1998.
- (58) Kenneth E. Silver, “Picasso and Cocteau in Wartime—a Tricolored Alliance”, in Simonetta Fraquelli, Elizabeth Cowling, Kenneth Silver [et al.], *Picasso : The Great War, Experimentation and Change*, New York, Scala Arts Publishers, 2016, p. 19-27.
- (59) Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, p. 137-139.
- (60) Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis : Picasso’s Classical Prints of the 1930s*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2000.
- (61) *Ibid.*, p. 7. John Richardson, *A Life of Picasso : The Triumphant Years, 1917-1932*, New York, Knopf, 2007, chapter 39 (ジョン・リチャードソン『ピカソⅢ——意気揚々 1917~1932』木下哲夫訳, 白水社, 2017年). Fitzgerald, *Making Modernism*, p. 101-106 (フィッツジェラルド『ギャラリー・ゲーム』, 124-129頁).
- (62) Zervos III, no. 394. 次も参照のこと。Laurence Madeline, « Picasso et Ingres : pour la vie »,

第6章 古典主義とナショナリズム

- (1) Béatrice Joyeux-Prunel, « L'art de la mesure. Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française », *Histoire & mesure*, vol. 22, no. 1, 2007, p. 145-182.
- (2) Cécile Debray, « Marcel Duchamp », dans Cécile Debray et Françoise Lucbert, *La Section d'or, 1912-1920-1925*, cat. exp., Paris, Éditions Cercle d'art, 2000, p. 146. Camille Morando, « Nu descendant un escalier », dans Cécile Debray (dir.), *Marcel Duchamp, la peinture même*, cat. exp., 2014, p. 161.
- (3) Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy Éditions d'art, 1995, p. 39.
- (4) Didier Ottinger, « Cubisme - futurisme = Cubofuturisme », dans Didier Ottinger (éd.), *Les Futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 24.
- (5) Andre Salmon, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1912, p. 16-17, 19-20.
- (6) Guillaume Apollinaire, préface dans le catalogue de l'Exposition Georges Braque, du 9 au 28 novembre 1908, Paris, Daniel Henry Kahnweiler, 1908, n.p. (フライ編『キュビズム』, 72頁).
- (7) Jean Metzinger, « "Cubisme" et tradition », *Paris Journal*, 16 août 1911, p. 5 (同上, 97頁).
- (8) Maurice Denis, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme » [*L'Occident*, no. 90, 1909], dans Maurice Denis, *Théories, 1890-1910*, Paris, L. Rouart et Watelin Éditeurs, 1920, p. 267.
- (9) Henri Le Fauconnier, réponse à l'enquête par J.-C. Holle, « Sur l'orientation actuelle de la peinture moderne », *Revue du temps présent*, mai 1911, p. 466.
- (10) *Ibid.*
- (11) Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du cubisme* [1912], Paris, Éditions Présence, 2003, p. 41.
- (12) *Ibid.*, p. 38.
- (13) Mark Antliff, *Inventing Bergson : Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993. この点に関しては下記も参照のこと。Christopher Green, *Cubism and Its Enemies : Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, p. 188.
- (14) Antliff, *Inventing Bergson*, p. 16-38. 次も参照のこと。David Cottington, *Cubism in the Shadow of War : The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 90-93, 121-122. François Azouvi, *Le gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 218-234.
- (15) Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 274.
- (16) クレティユ修道院に集まった文学者たちとキュビズムの関係については下記を参照のこと。Daniel Robbins, « From Symbolism to Cubism, the Abbaye de Crèteil », *Art Journal*, vol. 23, no. 2, 1963-1964, p. 111-117. Marianne W. Martin, « Futurism, Unanimism and Apollinaire », *Art Journal*, vol. 18, no. 3, 1969, p. 258-268. Daniel Robbins, "The Formation and Maturity of Albert Gleizes, a biographical and critical study 1881 through 1920", Ph.D. diss., New York University, 1975. Daniel J. Robbins, « Sources of Cubism and Futurism », *Art Journal*, vol. 41, no. 4, 1981, p. 324-327. Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, p. 60-67. Gladys Fabre, « Albert Gleizes et l'Abbaye de Crèteil », dans *Alberti Gleizes — Le cubisme en majesté*, cat. exp., Paris, RMN, 2001, p. 130-143.
- (17) Antliff, *Inventing Bergson*, p. 18.
- (18) Olivier Hourcade, « Le mouvement pictural : Vers une école française de peinture », *La Revue*

- de France et des Pays Français, no. 5, 1912, p. 256. 19世紀にはゴシック様式の大聖堂が再評価され、版画や写真などでひろくそのイメージが普及したことも、このことの背景として重要である。Ségolène Le Men, *La cathédrale illustrée de Hugo à Monet: Regard romantique et modernité*, Paris, CNRS éditions, 1998. 19世紀におけるゴシック建築の再評価に関しては下記も参照のこと。泉美知子『文化遺産としての中世——近代フランスの知・制度・感性に見る過去の保存』三元社, 2013年。
- (19) Guillaume Apollinaire, « La peinture nouvelle : notes d'art », *Les Soirées de Paris*, no. 3, 1913, p. 114-115.
- (20) Albert Gleizes, « Le Cubisme et la Tradition », *Montjoie !*, tome I, no. 1, 1913, p. 4.
- (21) *Ibid.*, p. 2.
- (22) Antliff, *Inventing Bergson*, p. 106-134. また、古代ギリシャではなくガリア・ケルト的な起源に連なるものとしてのフランスのナショナル・アイデンティティーは、デュシャン＝ヴィヨンやラウル・デュフィによる第一次世界大戦勃発後の作品における「ガリアの鶏」という主題選択のなかにも表れている。前述したように、デュシャン＝ヴィヨンは、1916年に、軍の劇場の装飾のために、「ガリアの鶏」の浮き彫りを考案している。またラウル・デュフィは《大戦の終わり》(*La Fin de la Grande Guerre*)という詞書を冠した鶏が戦争の終わりを告げる様子を版画にし、1915年3月6日の雑誌『言葉』(*Le Mot*)第13号に掲載している。アントワヌ・プロストも指摘するように、第一次世界大戦戦没者記念碑のなかでも、特定の宗教的思想に依拠しない象徴であるガリアの鶏は市民的な記念碑として機能した。Antoine Prost, « La République Monuments », dans Pierre Nora, *Les lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 199-223.
- (23) Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques (1918-1945) : Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard (collection Folio histoire), 2015, p. 407.
- (24) *Ibid.*, p. 416-419. 下記も参照のこと。Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est pas prophète en son pays ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay, Editions Nicolas Chaudun, 2009, p. 159-165.
- (25) Françoise Lucbert, « Lhote aux expositions de la Section d'or (1912-1925) », dans *André Lhote. Rétrospective*, cat. exp., Valence, Musée de Valence ; Paris, RMN, 2003, p. 25-37.
- (26) Germain Seligman, « Roger de La Fresnaye : voyage en Italie en 1911 », *La Revue de l'Art*, no. 18, 1972, p. 53-55.
- (27) Guillaume Apollinaire, « De Michel-Ange à Picasso » [*Marches de Provence*, février 1912], dans Apollinaire, *Chronique, d'art*, p. 270.
- (28) 例えばジョルジュ・ブラックが1911-12年の冬に制作した作品『J・S・バッハへのオマージュ』(MoMA, Inv. 544.2008)を参照のこと。
- (29) *Kubismus in Prag, 1909-1925. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, cat. exp., Stuttgart, G. Hatje, 1991. Alexander von Vegesack [et al.], *Czech Cubism: Architecture, Furniture, and Decorative Arts 1910-1925*, cat. exp., New York, Princeton Architectural Press ; Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 1992.
- (30) Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003. 山本友紀『フェルナン・レジェ：オブジェと色彩のユートピア——キュビズムからフランス人民戦線まで』春風社, 2014年, 29-35頁。ソニア・ドローネーの同時主義については、本書第1章の注

近代美術館カンディンスキー図書館アーカイヴ所蔵未刊行書簡 (Fond R.D.-V., 7783. 20) を参照のこと。

- (50) Léger, *Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*, p. 35-36.
- (51) *Ibid.*, p. 66-67.
- (52) Eric Michaud, « L'art, la guerre, la concurrence. Les trois combats de Fernand Léger », *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, 1997, p. 14.
- (53) Léger, *Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*, p. 72.
- (54) *Fernand Léger, 1881-1955*, cat. exp., Paris, Musée des Arts décoratifs, 1956, p. 112.
- (55) Fernand Léger, « Que signifie : être témoin de son temps ? », *Arts*, no. 205, 1949, p. 1.
- (56) Daniel Marcus, "Fernand Léger, Objects, Abstraction and the Aesthetics of Mud", in Hughes and Blom (eds.), *Nothing but the Clouds Unchanged*, p. 60.
- (57) Cork, *A Bitter Truth*, p. 165.
- (58) Michaud, « L'art, la guerre, la concurrence. Les trois combats de Fernand Léger », p. 14. 山田由佳子「フェルナン・レジェ作《トランプ遊び》——負傷兵の表象をめぐる」『美術史』第163冊, 2007年10月, 58-72頁。
- (59) Cork, *A Bitter Truth*, p. 165. 山本友紀『フェルナン・レジェ：オブジェと色彩のユートピア——キュビズムからフランス人民戦線まで』春風社, 2014年, 60-63頁。
- (60) 山本『フェルナン・レジェ』, 82-92頁。次も参照のこと。Maurice Fréchuret, Arnaud Pierre [et al.], *Disques et sémaphores. Le langage du signal chez Léger et ses contemporains*, cat. exp., Biot, Musée national Fernand Léger ; Paris, RMN, 2010.
- (61) Henri Gaudier-Brzeska, "Vortex Gaudier-Brzeska (Written from Trenches)", *Blast*, no. 2, 1915, p. 33.
- (62) *Ibid.*, p. 34.
- (63) *Ibid.*
- (64) ジョルジュ・モンカのコメディ映画『キュビズム画家リカダイン』(*Rigadin peintre cubiste*) は1912年にパテ・フレール社により製作・配給された。
- (65) 彼らはピカソのキュビズム様式のコラージュの複製に、文字や写真を貼りつけて揶揄した。Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition : New Art in the Twentieth Century*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 109.
- (66) Rose-Carol Washton Long, *German Expressionism : Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 273.
- (67) 本書第1章注61の参考文献を参照のこと。
- (68) 河本『切断の時代』, 77-81頁。
- (69) Matthew Biro, *The Dada Cyborg : Vision of the New Human in Weimar Berlin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 120.
- (70) ダダにおいて作品の展示やパフォーマンスがきわめて重要であったのも、こうしたイメージに社会へ向けたメッセージが込められていたからである。Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition*, p. 98-115.
- (71) 例えばグロスが1920年に制作した《ディアボロ・プレイヤー》(個人蔵)が挙げられる。次の図版を参照のこと。*Images et Imaginaires d'architecture. Dessin, peinture, photographie, arts graphiques, théâtre, cinéma en Europe aux XIX^eme siècle*, cat. exp., Paris, Centre Georges

Pompidou, 1984, p. 296.

- (72) 例えばハウスマンの1920年のコラージュ作品《ダダ・サイト》(個人蔵)を参照のこと。Michael White, *Generation Dada: The Berlin Avant-Garde and the First World War*, New Haven and London, Yale University Press, 2013, p. 252. ハウスマンにおける「サイボーグ」の表象の持つ意味については、マシュー・ビロがすでに考察している。Biro, *The Dada Cyborg*, p. 66-67, 151.
- (73) Raoul Hausmann, „Die Neue Kunst“, *Die Aktion*, no. 19/20, 14 Mai 1921, p. 283.
- (74) *Ibid.*
- (75) Raoul Hausmann, « Dada est plus que Dada » [*De Stijl*, no. 3, mars 1921], traduit de l'allemand par Hausmann dans *Courrier Dada*, Paris, Le Terrain Vague, 1958, repris dans Marc Dachy, *Archives dada Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 111.
- (76) 下記を参照のこと。Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer et Esther Tisa Francini, « Dada à la rencontre des arts et cultures du monde », dans *Dada Africa*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay; Musée d'Orangerie, Hazan, 2017, p. 20-29.
- (77) 下記の研究を参照のこと。Dirk Teuber, „Max Ernsts Lehrmittel“, *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, Köln, Kölnischer Kunstverein, 1980, p. 206-220. Werner Spies, *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*, trans. John William Gabriel, New York, Harry N. Abrams, 1991, p. 206-220.
- (78) Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1999, p. 53. また、こうした問題を「図」(figure)の問題として扱った次の論考も参照のこと。鈴木雅雄『『絵』と『記号』のあいだに - 『図』としてのシュルレアリスム美術』『水声通信』, no. 25, 2008年, 40-50頁。
- (79) 「提示」と「再現」の二つの機能の対話と戯れは、エルンストが1930年以降手がける「ロブロブ」シリーズの重要なテーマとなる。ヴェルナー・シュピーズによる下記の研究を参照のこと。Werner Spies, *Max Ernst-Loplop: L'art et son double*, Paris, Gallimard (Art et Artistes), 1997.
- (80) *Ibid.*, p. 54.
- (81) Ralph Ulb, *Prehistoric Future: Max Ernst and the Return of Painting between the Wars*, trans. Elizabeth Tucker, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, p. 44-51.
- (82) *Ibid.*, p. 153.
- (83) David Hopkins, *Marcel Duchamp and Max Ernst: The Bride Shared*, Oxford, Oxford University Press (Clarendon Studies in the History of Art, 21), 1998, p. 96.
- (84) 石井祐子が指摘するように、コラージュをとおして培われたダイアグラムは、やがてエルンストの1943年の油彩作品《ヴォクス・アンジェリカ》における「モダンなアートをモダンなレイアウトでカタログ化し、互いにつけ離れたものでさえ一様に商品化して見せるような形式」へと展開していくことになる。石井祐子『コラージュの彼岸——マックス・エルンストの制作と展示』ブリュッケ, 2014年, 199頁。また、シュルレアリスムにおける現実の複数性の問題については、下記で論じられている。鈴木雅雄「解放と変形 —シュルレアリスム研究の現在」『シュルレアリスムの射程』せりか書房, 1998年, 6-24頁。

- (12) Georges Scott, « On ne passe pas ! », *L'Illustration*, no. 3728, 8 août 1918.
- (13) 例えばジョルジュ・スコットによる 1915 年の習作《ロレーヌ地方ジェルベヴィエ村》(パリ軍事博物館, 21775 ; Eb1505) を参照のこと。
- (14) 例えばアンドレ・ロートによる 1914-15 年頃の水彩《戦争——突撃》(フランソワ・モジェ・コレクション) が挙げられる。
- (15) Roland Dorgelès, *Les Croix de bois*, Paris, Éditions de la Banderole, 1921. Roland Dorgelès, *La boule de gui*, Paris, Éditions de la Banderole, 1922. Roland Dorgelès, *Le cabaret de la belle femme*, Paris, Émile-Paul frères, 1924.
- (16) Henry Valensi, *Catalogue de l'Exposition documentaire d'œuvres peintes aux Dardanelles*, cat. exp., du 5 au 24 mars 1917, Paris, Galerie E. Druet, 1917.
- (17) 河本『葛藤する形態』, 45-46 頁。
- (18) Félix Vallotton, « Art et guerre », *Ecrits nouveaux*, Paris, vol. 1, no. 2, 1917, p. 35.
- (19) *Ibid.*, p. 36.
- (20) *Ibid.*
- (21) Philippe Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre* [1996], Paris, Hazan, 2012, p. 153-154.
- (22) Vallotton, « Art et guerre », p. 31.
- (23) *Ibid.*, p. 32.
- (24) 河本『葛藤する形態』, 44 頁。
- (25) Paul Iribe, *Je suis là, mon capitaine, vous ne tomberez pas*, publié dans *A coups de baïonnette*, no. 9, 1917, p. 424-425.
- (26) Wyndham Lewis, "Six Hundred, Verestchagin and Uccello", *Blast*, no. 2, 1915, p. 25.
- (27) Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War*, p. 138-139.
- (28) Leo Costello, "Wyndham Lewis, 'Art-War-Art'", in Gordon Hughes and Philipp Blom (eds.), *Nothing but the Clouds Unchanged : Artists in World War I*, Los Angeles, Getty Publications, 2014, p. 74. Alan Munton, "Wyndham Lewis : War and Aggression", in David Peters Corbett (ed.), *Wyndham Lewis and the Art of Modern War*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 20.
- (29) この泥の表現は、キュビズム的であるとも言えるが、同時に尾形光琳の屏風《松島の波》(ボストン美術館) に直接影響を受けたものではないかという見解も存在する。Paul Edwards, *Wyndham Lewis : Art and War*, London, The Wyndham Lewis Memorial Trust, 1992, p. 40-41.
- (30) Wyndham Lewis, *Blasting and Bombardiering*, London, John Calder Publisher ; New York, Riverrun Press, 1982, p. 134.
- (31) Wyndham Lewis, "Forward", in *Guns*, cat. exp., Londres, Goupil Gallery, 1919, n.p.
- (32) Wyndham Lewis, "The Man Who Will Paint Hall" [*Daily Express*, no. 5877, 1919, p. 4], in Wyndham Lewis, *Creatures of Habit and Creatures of Change : Essays on Art, Literature and Society 1914-1956*, Paul Edwards (ed.), Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1989, p. 43-44.
- (33) 写真ともアカデミックな絵画とも異なるネヴィンソンの作品に対して、当時は賛否両論があった。ネヴィンソンの戦争画に関しては、イギリス人兵士の死を描き検閲で展覧会出品禁止とされた《勝利の道》も含め、多くの研究のなかで触れられている。Cf. Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War*, p. 49-55. 河本『葛藤する形態』, 49-51 頁。

- (34) Patrice Deparpe, « Auguste Herbin, artiste en guerre », *Herbin*, Paris, Bernard Chauveau, 2012, p. 65-70.
- (35) イギリスの帝国戦争博物館に所蔵されている下記の習作を参照のこと。《カモフラージュのサンプル》1917年 (Art.IWM EPHEM 00307)。
- (36) イギリス帝国博物館に所蔵されているリチャード・カーラインの下記の作品を参照のこと。《バグダッド》1919年 (Art.IWM ART 6348), 《上空一万フィートから見たダマスカスとレバノンの山》1920年 (Art.IWM ART 3082)。カーラインは、これらの絵画において、複数の視点から見た光景を組み合わせている。こうした試みは、彼が透視遠近法を用いて描いたそのほかの戦争画とは大きく異なったものであり、抽象性も高い点で注目される。イギリスのカモフラージュと芸術家の役割については下記に詳しい。Fox, *British Art and the First World War 1914-1924*, p. 78-80.
- (37) Jonathan Black, “‘A few broad stripes’: Perception, Deception, and the ‘Dazzle Ship’ phenomenon of the First World War”, in Nicholas J. Saunders and Paul Cornish (eds.), *Contested Objects: Material Memories of the Great War*, London and New York, Routledge, 2014, p. 190-202.
- (38) Gertrude Stein, *Picasso [1938]*, New York, Dover Publications, 1984, p. 11.
- (39) Annette Becker, “Entre Révolutions et Camouflages”, dans 1917, cat. exp., p. 41.
- (40) *Ibid.*, p. 42.
- (41) Hal Foster, « A Bashed Ego: Max Ernst in Cologne », in Leah Dickerman and Matthew S. Witkovsky (éds.), *The Dada Seminars*, Washington D.C., National Gallery of Art, 2005, p. 146.
- (42) Lettre de Raymond Duchamp-Villon à Walter Pach, 17 octobre 1915, dans *Duchamp-Villon*, cat. exp., p. 139.
- (43) Judith Zilzer, “In the Face of War”, *The Art Bulletin*, vol. 65, no. 1, 1983, p. 144.
- (44) 次の素描を参照のこと。AM 1984-473 (9). AM 1984-473 (8).
- (45) 次の素描を参照のこと。AM 1984-479 (3).
- (46) マリー・ペシオは1912年の《マギー》と1917年の《ゴセ医師の頭部》の歪曲された様式のなかに類似性を見てとっている。Marie [Pessiot-] Jeune, “Portrait du professeur Gosset”, dans *Sculpture en cire de l'ancienne Egypte à l'art abstrait*, cat. exp., Paris, RMN, 1994, p. 368.
- (47) Alain Larcen [et al.], *Le service de santé aux armées pendant la Première Guerre mondiale*, Paris, Editions LBM, 2008, p. 387. 次も参照のこと。Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les Désastres de la Guerre 1800-2014*, cat. exp., Paris, Somogy Editions d'Art, 2014. *Vu du front*, cat. exp.
- (48) スミソニアン・インスティテュートのアメリカ美術アーカイヴ所蔵マイクロフィルム (Adelheid Lang Roosevelt Papers, Reel 230)。
- (49) デュシャン=ヴィヨンの作品における、ナショナリズムを表すモチーフとしての「ガリアの鶏」については、次を参照のこと。Zilzer, “In the Face of War”, p. 140. Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 41. さらにアルコール中毒について記された未刊の手稿のなかで、デュシャン=ヴィヨンは「知的で道徳的なフランスの遺産」を守るためにアルコールの過剰摂取を抑える必要があると主張している。フランス国立

- (88) Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, no. 93, p. 34.
- (89) 次の拙論を参照。松井裕美「キュビズム文学における科学と虚構の詩的交差——マックス・ジャコブとブレーズ・サンドラールの作品に関する試論」, 中村靖子監修『非在の場を拓く』第3章, 春風社, 2019年。
- (90) Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestation technique de la littérature futuriste*, 11 mai 1912, Milan, Direction du mouvement futuriste, p. 4 (Lista (éd.), *Futurisme*, p. 137).
- (91) *Ibid.*, p. 4 (Lista (éd.), *Futurisme*, p. 135).
- (92) Wyndham Lewis, "Long Live the Vortex!", *Blast*, no. 1, 1914, p. 7.
- (93) 事実ルイスは同時代のひとびとにイギリスのキュビストとしてしばしば理解されていた。William C. Wees, *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, p. 142-143.
- (94) Wyndham Lewis, "Relativism and Picasso's Latest Work", *Blast*, no. 1, 1914, p. 139.
- (95) Wyndham Lewis, "Long Live the Vortex!", *Blast*, no. 1, 1914, p. 7.
- (96) Wyndham Lewis, "Our Vortex", *Blast*, no. 1, 1914, p. 147.
- (97) *Ibid.*
- (98) *Ibid.*
- (99) *Ibid.*
- (100) *Blast*, no. 2, 1915, p. 94. ルイスの作品における群衆表現については, 下記の研究で論じられている。Paul Edwards, *Wyndham Lewis: Art and War*, London, The Wyndham Lewis Memorial Trust, 1992, p. 28-29.
- (101) こうしたヴォーティシズムの「現実」の概念が, 詩人エズラ・パウンドのイマジズムと結んだ関係については, 以下に詳しい。石田圭子『美学から政治へ——モダニズムの詩人とファシズム』慶應義塾大学出版会, 2013年, 170-184頁。
- (102) Evelyn Silber, *Jacob Epstein: Sculpture and Drawings*, Oxford, Phaidon, 1986, p. 32.
- (103) Henri Gaudier-Brzeska, "Vortex", *Blast*, no. 1, 1914, p. 158.
- (104) Andrzej Gasiorek, "Modern Art in England circa 1914: Hulme and Lewis", in Mark Antliff and Scott W. Klein (eds.), *Vorticism: New Perspective*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 60-61.
- (105) Henri Gaudier-Brzeska, "An Open Letter", in Ezra Pound, *Henri Gaudier-Brzeska*, London, John Lane, 1916, p. 35.
- (106) Ezra Pound, "Preface" [*A Memorial Exhibition of the Work of Henri Gaudier-Brzeska*, cat. exp., London, The Leicester Galleries, 1918], *Henri Gaudier-Brzeska*, Paris, Galerie Marwan Hoss, 1992, p. 228.
- (107) André Salmon, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1912, p. 43 (フライ編『キュビズム』, 119-120頁)。

第5章 前衛と前線

- (1) 河本真理『葛藤する形態——第一次世界大戦と美術』人文書院, 2011年, 11-14頁。
Annette Becker, "The Visual Art", in John Horne (ed.), *A Companion to World War I*, Oxford, Blackwell Publishing, 2012, p. 339-340.
- (2) Giovanni Lista, *Le futurisme: textes et manifestes 1909-1944*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2015, p. 102-103.

- (3) 例えば下記の一節を参照。「未来派運動はまずはじめは芸術的な闘争を実践したのだが、革命的で反キリスト教的な愛国主義のプロパガンダによってイタリアの政治生命に間接的に影響を与えた。[……]そしてオーストリアに対する私たちの戦争を生み出したのだ。[……]未来派たちは、つねにオーストリアへの宣戦布告に、通りの最前線で拳を振りあげ賛同したし、戦場でもまた最前線で、おびただしい数の死者、負傷者、勲章を授かった者たちとともにいた」(Anon. [Filippo Tommaso Marinetti], *Le futurisme avant, pendant, après la guerre*, fnars 1919, dans Lista, *Le futurisme*, p. 1125)。マリネッティの『未来派宣言』における好戦的な姿勢については、下記を参照のこと。久保昭博『表象の傷——第一次世界大戦からみるフランス文学史』人文書院、2011年、26-31頁。
- (4) Wyndham Lewis, “Artists and War”, *Blast*, no. 2, 1915, p. 23.
- (5) Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*, New Haven and London, Yale University Press, 1994. Philippe Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris, Fayard, 1996. 河本『葛藤する形態』。Becker, “The Visual Art”. Annette Becker, “Entre Révolutions et Camouflages”, in Claire Garnier et Laurent Le Bon, 1917, cat. exp., Centre Pompidou-Metz, 2012, p. 36-43. Stéphane Audouin-Rouzeau, Aldo Battaglia, Marie Branland [et al.], *Vu du front: Représenter la Grande Guerre*, cat. exp., Paris, Somogy Éditions d’Art, 2014.
- (6) Laurence Bertrand Dorléac, « Correspondance », dans Laurence Bertrand Dorléac (dir.), *Les Désastres de la Guerre 1800-2014*, cat. exp., Paris, Somogy Éditions d’Art, 2014, p. 22.
- (7) 実際、工兵として戦争に動員されたフェルナン・レジェは、身の安全を確保するために、何度もカモフラージュ部隊への異動を試みている。ただしレジェの希望が通ることはなかった。レジェのカモフラージュ部隊への異動計画の経過の詳細については、次を参照のこと。Charles Ridet, « Fernand Léger ou les vicissitudes de l’embusquage (1914-1918) », *Les embusqués*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 269-274.
- (8) Claire Maingon, « La Grande Guerre exposée à Paris. 1914-1918 », dans *Vu du front*, cat. exp., p. 119-121。パリで戦時中に開催されたそのほかの展覧会に関しては下記に詳しい。河本真理「銃後のパリの美術シーン——第一次世界大戦期の美術展の文化的動員と〈秩序への回帰〉」『日仏美術学会会報』第33号、2013年、23-35頁。
- (9) M. L. Sanders, “Wellington House and British Propaganda During the First World War”, *The Historical Journal*, no. 18, 1975, p. 119-146. Sue Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War*, New Haven and London, Yale University Press, 2004, p. 13-15. 下記も参照のこと。James Fox, *British Art and the First World War 1914-1924*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, chapter 3.
- (10) Thomas Weissbrich, « Dans les tranchées et dans l’atelier. Les peintres de guerre allemands », dans *Vu du front*, cat. exp., p. 43-45.
- (11) さらに、集団的な記憶の形成、あるいは死者の追悼の営みにふさわしい形式として絵画が依然重要視されたのは、写真に対して絵画芸術に価値をおくヒエラルキーが根強く存在していたからだと考えられる。戦地を国民の記憶にとどめ歴史として恒久的なものにするのに、芸術作品としての形式が重要視されたのである。このことは絵画に限らず、戦争を描いた版画が流行していたことから言える。ルポルタージュ写真が新聞などの一般的なマス・メディアに普及していたにもかかわらず、絵画よりも安価な芸術作品としての版画は依然として人気であり、大戦下の芸術家の貴重な収入源となっていた。Marie Branland, « L’estampe en guerre », dans *Vu du front*, cat. exp., p. 110.

- (68) Walter Pach (dir.), *Raymond Duchamp-Villon*, Paris, Jacques Povolozky, 1924, p. 27-34.
Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 45-54.
- (69) Raymond Duchamp-Villon, « Vérités enchaînées, délivrées, libérées lentement, livres » (Mnam, BK, fonds Duchamp-Villon, 7783); dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 55.
- (70) Raymond Duchamp-Villon, « Pensées de Duchamp-Villon », dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 24.
- (71) デヴォラ・シルヴァーマン『アール・ヌーヴォー——フランス世紀末と「装飾美術」の思想』天野知香訳, 青土社, 1999 年。
- (72) 次の一節を参照のこと。「対象を知り, 活気づける必要は, すなわち, 外部化する必要性として才能のある個人のなかに存在している。その段階は判断と選択とを含んでおり, 無関心なものではない。その根拠となるものは合理的でも筋の通ったものでもない。本能的なものだろうか。おそらくはそうだ。直観的なものだろうか。疑いなくそうなのだが, 確実にどちらかというと感情的なものだ。ある対象に魅かれていたり, あるいは単に関心を持っていたりする芸術家はその対象に重要性を付与するのは彼がそれを所有し自分をそれに同一化するときにはかならない。最初は本能や直観の出現があって, 次いで情緒的な欲望があり, その欲望が思考を心の内の対象と確実に結合させるのだ」(Raymond Duchamp-Villon, « Variations de la connaissance pendant le travail d'art », cité dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 46)。
- (73) Mark Antliff, « Organicism among the Cubists: The case of Raymond Duchamp-Villon », in Oliver A. I. Botar and Isabel Wünsche (eds.), *Biocentrism and Modernism*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2011, p. 153-160. 次も参照のこと。Mark Antliff, « Organicism against itself: Cubism, Duchamp-Villon and the Contradictions of Modernism », *Word and Image*, vol. 12, issue 4, 1996, p. 366-388.
- (74) Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, p. 42.
- (75) Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*, Frédéric Fruteau de Lacroix et Frédéric Worms (éds.), Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 5 (アンリ・ベルクソン『ベルクソン全集』第7巻, 矢内原伊作訳, 白水社, 1965 年, 205 頁)。
- (76) Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993. François Azouvi, *Le gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 153-172. Catherine Chevillot, « Paris, creuset pour la sculpture (1905-1914) », thèse présentée devant l'Université de Paris-Ouest Nanterre, 2012, p. 234-239.
- (77) カンディンスキー図書館収蔵手記 (Fond R.D.-V, 7783.51)。
- (78) Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 48.
- (79) *Ibid.*
- (80) Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Arnaud François (éd.), Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 339-340 (アンリ・ベルクソン『創造的進化』松浪新三郎・高橋允昭訳, 白水社, 1966 年, 383 頁)。
- (81) Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 49-50. マーク・アントリフはこの一節にベルクソンの著書『笑ひ』(1900 年)からの影響を見て

とっている。Antliff, “Organicism among the Cubists”, p. 162.

(82) Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 88 (ベルクソン『創造的進化』, 109 頁).

(83) *Ibid.*

(84) *Ibid.*, p. 104 (ベルクソン『創造的進化』, 126 頁).

(85) また、デュシャン=ヴィヨンの主張によれば「想像力に富んだ生命」は芸術の制作のプロセス全体に宿るものであるために、芸術家の内なるダイナミズムは創造行為のあいだ継続的に躍動に活気づけられた状態にあるのだが、ベルクソンもまた、芸術的な創造において躍動を維持し精神を継続的に活気づける必要を説いている。曰く「芸術の仕事が創造的な精神の躍動を維持しているあいだは、それは生きながらえる。だがこの躍動は時間が経つにつれ小さくなるか消滅するかしてしまうために、新しい精神を揺さぶるのに十分な、適切な力を必要とする」(Raymond Duchamp-Villon, « Pensées de Duchamp-Villon », no. 92, texte cité dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876–1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 34)。このために「私たちの意志そのものを、その源たる衝動のなかにひき戻す」必要があるのであり、そうすれば「実在がひとつの永続的な成長であり、果てしなく続けられるひとつの創造であることを、理解し、感得する」ようになるのだ(Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 240 [ベルクソン『創造的進化』, 272 頁])。そうして「私たちは形態の創造を内から捉え、たえずそれを生きる」(*Ibid.*, p. 240 [同上, 273 頁])。

(86) デュシャン=ヴィヨンが心理状態の推移を説明するために先の引用のなかで「感情の曲線」という言葉を選択している点は、注目に値する。デュシャン=ヴィヨンは同じ文章のなかで、この曲線のイメージを「想像力に富んだ生命」にもあてはめている。「想像力に富んだ生命は、力強く発展し、次いで衰退し死に至る曲線を描くその束の間の上昇によって、関連づけられあらためて結びつけられた新たな状態の連続にほかならない。生命の所産はその総体においてしか判断することができない。というのもそれは、生命の〈自我〉の発展全体を表し予測させているからであり、切り離せないからだ。連続的な作品同士は必然的に連鎖している。それらの作品は互いを生み出すなかで完成するのであり、誰もその流れを予測することはできない」(Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876–1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 50)。マーク・アントリフはこの文章のなかにベルクソンの生氣論からの影響を見てとっている (Antliff, “Organicism among the Cubists”, p. 163)。

実際、この主張は第一に、「生命の意図」を直観によって把握する芸術家の能力に関するベルクソンの記述と関連しているものと考えられる。ベルクソンは、通常の人間の知覚では、「生物の諸々の特徴」を把握することはできるが、それらのあいだの「有機的な関係」、すなわち「さまざまな線をつらぬいて走る単純な運動、しかもそれらの線を相互に結びつけ、それらの意味を与える運動」を捉えることはできないとする (Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 178 [ベルクソン『創造的進化』, 204 頁])。しかしベルクソンによれば、「一種の共感によって対象の内奥に身をおく」芸術家にとっては、生命の躍動を根源とするダイナミックな関係性の「線」を「美的直観」によって捉え直すことも不可能ではない。デュシャン=ヴィヨンもまた同様に、生物同士をつなぐこのダイナミックな関係性の線を、作品同士の連鎖のなかに認めているのであり、それが自らの想像の根源を成す「想像力に富んだ生命」の描く曲線と連動しているのだと主張している。

(87) *Ibid.*, p. 177–178 (同上, 203–204 頁)。

- 頃)のうち, 1909年頃ないしは1913年頃のものである可能性が高い。なお, 上記に記した素描番号は, 下記の分類による。Hiromi Matsui, « L'architectonique cubiste du corps : Les schémas anatomiques chez Picasso et Raymond Duchamp-Villon, 1907-1918 », thèse doctorale soutenue à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, vol. 3, Annexe 5-1, mars 2015.
- (36) Marey, *Le Mouvement*, p. 226, fig. 167.
- (37) ウォルター・パッチへの書簡, 1913年1月16日 (Walter Pach Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., microfilm reel 4217-116)。この文章は, 先行研究において, 1914年に完成される《馬》における, 機械と生物が融合した表現と関連づけられてきた。というのも, 機械と生物が融合するイメージは, 引用部分における「生物と無生物とのすばやいちょっとしたふれあい」という一節を想起させるからである (Cf. Georges Heard Hamilton and William C. Agee, *Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918*, cat. exp., New York, Walker and Company, 1968, p. 89. Pierre Cabanne, *Les 3 Duchamp : Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, Paris, la Bibliothèque des arts ; Neuchâtel, Éditions Ides et calendes, 1975, p. 110)。しかし1913年には, 同時に, 生理学における機械による記録にも彫刻家の関心が向けられているということは看過すべきではない。とりわけ引用における「機械なしに, 生きているものをほとんど考えられなくなっている」という部分には, 生命の運動を機械的な手段で記録し考察しようとする生理学からの影響を認めることができる。
- (38) Marie Pessiot, « Quand l'obsession de la dynamique bouleverse les thèmes classiques... », dans *Duchamp-Villon*, cat. exp., 1998, p. 32.
- (39) Cabanne, *Les 3 Duchamp*, p. 109.
- (40) Guillaume Apollinaire, « A travers Salon d'Automne », *L'Intransigeant*, 19 novembre 1913, p. 2. 以下の批評も参照のこと。Louis Hauteceur, « Exposition Duchamp-Villon, Gleizes, Jacques Villon, Metzinger » (Galerie André Groult), *La Chronique des arts*, vol. 56, no. 16, 1914, p. 12.
- (41) ポンピドー・センターに所蔵されている素描 (Mnam, Fonds R. D.-V., 7783.173R) を参照のこと。
- (42) 本タイトルは, カンヴァスの裏に書かれた以下の覚え書きによるものである。« nu (esquisse) / Jeune homme triste dans un train / Marcel Duchamp » (*Marcel Duchamp*, cat. exp., 2014, p. 154)。
- (43) Raymond Duchamp-Villon, manuscrit de « Salon d'automne de 1911 », cité dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 68.
- (44) レイモン・デュシャン＝ヴィヨン, カンディンスキー図書館所蔵未刊行手稿 (Fond R. D.-V., 7783.16)。これと類似する文面の手稿の引用が下記になされている。Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 31, no. 79.
- (45) 《グリーン・ボックス》にはこの作品に関して次のようなマルセル・デュシャンの記述が残されている。「内燃機関＝欲望, 淫乱な歯車の結果を発展させること」。Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de Notes*, écrits réunis et présentés par Michel Sanouillet et Paul Matisse, Paris, Flammarion, 2008 [1975], p. 75 (ミシェル・サヌイエ編『マルセル・デュシャン全著作集』北山研二訳, 未知谷, 1995年, 85頁)。
- (46) George Baker, « Le corps après le cubisme », dans Francis Picabia : *Notre tête est ronde pour permettre à pensée de changer de direction*, cat. exp., New York, MoMA ; Zürich, Kunsthaus

- Zürich, 2016, p. 40-49.
- (47) Molly Nesbit, "Ready-Made Originals : The Duchamp Model", *October*, no. 37, 1986, p. 53-64. 平芳幸浩「ジャリ, ピカビア, デュシャンにおける機械」『デザイン理論』56号, 2011年, 59-72頁。
- (48) 実際, セシル・ドゥブレは, 「絵画の物質的側面」から遠ざかり「知性」や「精神」を重ねるデュシャンの思想のなかにキュビズムとの関連を認めている。Debray, « Marcel Duchamp et les cubistes », dans *Marcel Duchamp*, cat. exp., 2014, p. 145.
- (49) David Joselit, « Dada's Diagrams », in Leah Dickerman and Matthew S. Witkovsky (eds.), *The Dada Seminars*, Washington, D.C., National Gallery of Art, 2005, p. 221-239.
- (50) Brullé Pierre, « Kupka et le rapport entre création picturale et modèle musical », *Revue des études slaves*, tome 74, 2002, p. 105-114. Arnauld Pierre, « La musique des gestes : Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction », dans *Aux origines de l'abstraction*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 2003, p. 85-101.
- (51) František Kupka, *La Création dans les arts plastiques*, Paris, Cercle d'art, 1989, p. 247.
- (52) *Ibid.*, p. 198.
- (53) Pierre, « La musique des gestes : Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction ».
- (54) カンディンスキー図書館所蔵手記 (7783-12)。Duchamp-Villon, cat. exp., 1998, p. 138.
- (55) カンディンスキー図書館所蔵手記 (7783-6)。*Ibid.*, p. 134.
- (56) カンディンスキー図書館所蔵手記 (7783-12)。*Ibid.*, p. 138.
- (57) Judith Zilczer, "Letter about a Review : The Casting History of Duchamp-Villon's Horse", *The Art Bulletin*, vol. 71, no. 1, 1989, p. 156. Marie-Noëlle de Grandry-Pradel, « Le Cheval Majeur de Duchamp-Villon : recherches et développements, 1911-1918 », *Revue du Louvre et des musées de France*, no. 4, 1998, p. 81-89.
- (58) Duchamp, *Duchamp du signe, suivi de Notes*, p. 190 (サヌイエ編『マルセル・デュシャン全著作集』, 300頁)。
- (59) Philip Rylands (éd.), *Umberto Boccioni, Dinamismo di un Cavallo in corsa + case*, Venice, Peggy Guggenheim Collection, 1996.
- (60) Filippo Tommaso Marinetti, *Manifestation technique de la littérature futuriste*, Milan, Direction du mouvement futuriste, 11 mai 1912, p. 4 (Lista (éd.), *Futurisme*, p. 137)。
- (61) Grandry-Pradel, « Le Cheval majeur de Du champ-Villon », p. 82.
- (62) *Duchamp-Villon*, cat. exp., 1998, p. 96-97, cat. nos. 42, 43.
- (63) Raymond Duchamp-Villon, « Notes esthétiques et philosophiques », texte cité dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 40.
- (64) Raymond Duchamp-Villon, « L'Art décoratif moderne », dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 94.
- (65) Raymond Duchamp-Villon, Lettre à Walter Pach, 16 janvier 1913, dans Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 5-6.
- (66) *Ibid.* ウォルター・パッチはこの考えへの賛同を次の文章で示している。Walter Pach, *A Sculptor's Architecture*, New York, Association of American Painters and Sculptors, 1913, p. 10-11.
- (67) Duchamp-Villon, « L'Architecture et le fer », p. 28-29.

- の芸術にとっても大切なものは光のみ、不朽の光のみなのだ」(Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 115)。
- (21) Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 36, no. 108.
- (22) *Ibid.*, p. 31, no. 77.
- (23) *Ibid.*, p. 21, no. 27.
- (24) 例えば1912年2月の『ジル・ブラス』誌では、「芸術の宣伝および科学の普及協会」がデュシャン=ヴィヨンのアトリエを訪問したことが報じられている。*Gil Blas*, 25 février 1912, p. 4.
- (25) Marie Pessiot, « Quand l'obsession de la dynamique bouleverse les thèmes classiques... », dans *Duchamp-Villon : Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne et du Musée des beaux-arts de Rouen*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, RMN, 1998, p. 33. また、ルーアン美術館資料室およびフランス国立図書館に所蔵されている下記の小冊子のなかで、マリー・ペシオはあらためてこの発見の意義をとりあげている。Marie Pessiot et Michelle Debat, *Duchamp-Villon, dessinateur et photographe : à propos d'un dépôt de dessins au Musée des beaux-arts de Rouen présenté en annexe à l'exposition « Duchamp-Villon sculpteur »*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1999.
- (26) マリネッティはアンケートで次のように述べている。「キュビストたちは、絵画において、不動で凍っておりまったく静的な自然の状態にこだわった。彼らが愛したのはアングルやコローの伝統主義であり、私たちの眼には絶対に理解できないでいる懐古趣味的な執拗さによって、自らの芸術を熟成させ石化させたのだ。反対に、絶対的に未来派的な観点で、私たちは運動の様式を探しているのだが、それは私たち以前には試みられていなかったものだ。ギリシャや古代の例に依拠することから遠く離れ、私たちは個人的な直観をたゆまず高ぶらせる。学校やアトリエで学んだあらゆる真実は私たちのせいで廃止される。私たちの手は、あらゆる新しいことをはじめるために、十分に自由だし真っ白だ」。下記に掲載されたアンケートへのマリネッティの回答。Olivier Hourcade, « Enquête sur le cubisme » [*L'Action*, 10 mars 1912], dans Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 207.
- (27) Didier Ottinger, « Cubisme + futurisme = cubofuturisme », dans Didier Ottinger (éd.), *Le Futurisme à Paris : une avant-garde explosive*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 22-23.
- (28) Giovanni Lista, « Les sources italiennes du futurisme », dans *ibid.*, p. 48-49.
- (29) Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, Paris, G. Masson, 1894. なお、デュシャンとヴィヨン、クプカにおいてこの二つの手法が応用されていることは、次の研究でも指摘されている。Herbert Molderings, « Le cinéma, la photographie et leur influence sur la peinture à Paris vers 1910. Marcel Duchamp — Jacques Villon — František Kupka », dans *Duchamp traverse. Essais 1975-2012*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Genève, Centre allemand d'histoire de l'art, 2014, p. 345-409 [„Film, Fotografie und ihr Einfluss auf die Malerei in Paris um 1910. Marcel Duchamp — Jacques Villon — Frank Kupka“, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, no. 37, 1975, p. 247-286]. ただしこれらの先行研究のなかでデュシャン=ヴィヨンに関する言及はない。
- (30) Margit Rowell, « Kupka, Duchamp and Marey », *Studio International*, no. 189, 1975, p. 48-51. Margit Rowell, “František Kupka, A Metaphysics of Abstraction”, *František Kupka, 1871-1957. A Retrospective*, exh. cat., New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1975, p. 47-80. Jean Clair, *Duchamp et la photographie : Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement*

d'une œuvre, Paris, Chêne, 1977. Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 200–220. Markéta Theinhardt et Pierre Brullé, « L'organisme complexe de l'œuvre, la quête picturale et graphique de Kupka de 1898 à 1912 », *Kupka, vers des temps nouveaux œuvres graphiques 1894–1912*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 2002, p. 189–196. Cécile Debray, « Marcel Duchamp et les cubistes », dans *Marcel Duchamp : la peinture, même*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 2014, p. 138–145. Laurent Mannoï, « L' "Art trompeur" de Marcel Duchamp : Opticeries, de Kircher à Marey », dans *Marcel Duchamp*, cat. exp., 2014, p. 169–171.

- (31) Molderings, « Le cinéma », p. 401–407. Anne Swartz, "A Redating of Kupka's 'Amorpha, Fugue in Two Colors II' ", *The Cleveland Museum of Art Bulletin*, vol. 80, no. 8, 1993, p. 327–351. Arnauld Pierre, « La musique des gestes : Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction », dans *Aux origines de l'abstraction*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 2003, p. 85–101. Herbert Molderings, *L'art comme expérience : Les 3 Stoppages étalon de Marcel Duchamp*, traduit de l'allemand par Anne-Marie Geyer, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2007, p. 70–72.
- (32) ジャン・クレールがデュシャンの1912年の油彩画および素描に見出した、素早く動く裸体のイメージには、こうした特徴が共通して認められる。Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, p. 200–220.
- (33) パリ国立近代美術館に所蔵されている素描 (AM 1984-475 (3)) を参照のこと。
- (34) *Duchamp-Villon*, cat. exp., 1998, p. 133. またデュシャン=ヴィヨンがアトリエの管理人に宛てたカンディンスキー図書館所蔵の未刊行書簡 (7783.48) のなかには、「現在私たちはクプカのことをとてもよく知っており、彼の隣室を私たちがあなたから借りればよいだけのことだ」という記述が認められる。
- (35) デュシャン=ヴィヨンの遺産相続人アラン・ムニエにより寄贈されたこの未刊行素描帖は、その様式からいくつかの時期にわたって使用されたと考えられる。まず稚拙な表現の認められる紙片 (4R, 4V, 5V, 7R, 8R, 27R, 27V, 30V, 31V, 32V) は、彼が彫刻家を独学で目指しはじめた頃の、1899年頃の作であると思われる。次に、女性像を扱った3枚の紙片 (8R, 15V, 29V) は、1909年に完成された彫刻作品《座る若い女》(Mnam) のための素描の特徴に類似することから、おそらくは1909年頃に描かれたものであると考えられる。そのほかの素描は、1912年から13年に制作されたものである。建築的な台座を描いた紙片 (20R, 20V, 21R, 22R) に続き、その台座に簡略化された人物像が描かれた素描が認められる (23R, 24R, 25R, 25V, 26R)。この一連の素描は、1913年1月21日にフランツ・ジュールダンからデュシャン=ヴィヨンに宛てられた書簡 (カンディンスキー図書館, Fonds. R. D.-V., 7783.173R) に認められる台座に乗った人物像の素描ときわめて類似することから、この書簡とはほぼ同時期、1912年末から1913年頭にかけて描かれたものであると考えられる。また、デュシャン=ヴィヨンの頭文字 R, V と D を、背中を丸めた猫の姿でかたどったモノグラムの素描 (9R, 10R, 13R, 13V, 29V) も存在する。このモノグラムは、1906年11月の展覧会の招待状の裏にも、ピラミッド型の建築物とともに描かれているのだが (ルーアン美術館)、この建築物が前述の台座と類似することから、一連のモノグラムの素描が考案されはじめたのは、建築物の素描と同様、1912年末から13年初頭であると考えられる。マレーからの影響の認められる紙片 (図 133, 33V) は、以上三つの制作期間 (1899年頃, 1909年頃, 1913年

けられた批判であると主張している。Étienne-Alain Hubert, « Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917 », *Revue de l'art*, no. 43, 1979, p. 64.

- (117) Braque, « Pensées et réflexions sur la peinture », p. 4 (フライ編『キュビズム』, 217頁)。
(118) Roland Johnson, « Picasso's Musical and Mallarmean Constructions », *Arts Magazine*, vol. 51, no. 7, 1977, p. 126.

第4章 機械の詩学

- (1) Daniel Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München, Delphin Verlag, 1920, p. 48 (カーンワイラー『キュビズムへの道』, 63頁)。
(2) Spyros Papapetros, « Models, Sciences, and Legends in a Landscape by Léger », *On the Animation of the Inorganic : Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012, p. 161-209。
(3) 次の記事に引用されたグリスの言葉。« Juan Gris », *L'Esprit Nouveau*, no. 5, 1921, p. 535 (Juan Gris, *Écrits*, Toulon, La Nerthe, 2014, p. 6)。
(4) Maurice Raynal, « Notes sur ma peinture » [*Der Querschnitt*, no. 1-2, 1923], dans Gris, *Écrits*, p. 7。
(5) *Ibid.*
(6) Christopher Green, « Synthesis and the 'Synthetic Process' in the Painting of Juan Gris, 1915-1919 », *Art History*, vol. 5, no. 1, 1982, p. 87-105。
(7) Christopher Green, *Juan Gris*, London, Whitechapel Art Gallery ; New Haven and London, Yale University Press, 1992, p. 29-49。
(8) 《メゾン・キュビスト》というタイトルは、1912年のサロン・ドートンヌにおけるマルの室内装飾全体を示す場合と、デュシャン=ヴィヨンのファサードのタイトルとして用いる場合とがあり、誰がいつ使用しはじめたのかは正確には不明である。この企画に関して筆者が発見したもっとも古い《メゾン・キュビスト》のタイトルの使用は、1931年のデュシャン=ヴィヨン回顧展カタログに掲載された、アンドレ・サルモンの序文においてであるが、そこではマルの1912年の企画全体を指す語として用いられている。その後ベルナル・ドリヴァルが、1953年のキュビズム展カタログ中の年表にてファサードを「メゾン・キュビスト」(“maison cubiste”)と呼んでいる。André Salmon, « Préface », dans *Sculpture de Duchamp-Villon, 1876-1918*, cat. exp., Paris, Galerie Pierre, 1931. Gabrielle Vienne (dir.), *Le Cubisme, 1907-1914*, Paris, Musée national d'art moderne ; Editions des musées nationaux, 1953, p. 38。
(9) Chika Amano, « Cubisme, décor et tradition vers 1912 », *Histoire de l'art*, no. 16, 1991, p. 81-96. Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 72。
(10) これらの言葉は、アンドレ・マルがモーリス・マリノに送った1912年2月20日の書簡のものである。この書簡は下記に引用されている。Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, p. 72. Amano, « Cubisme, décor et tradition vers 1912 », p. 85. Mark Antliff and Patricia Leighton (eds.), *A Cubism Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, p. 227-231。
(11) 下記の書簡を参照のこと。Marie-Noëlle [de Grandry-] Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », thèse pour l'obtention du Doctorat, Paris, Ecole du Louvre,

1960, p. 2. なお、この頭部像の制作過程については下記で詳細に論じた。松井裕美「レイモン・デュシャン=ヴィヨンの素描におけるキュビズム形成の諸要因——1907年から1912年の身体像を中心として」『鹿島美術財団年報』32号、2014年、123-124頁。

(12) Catalogue de l'exposition *Ensemble Moderne*, Paris, La belle édition, 1912. カタログはルーアン美術館 (fonds Mounier) に所蔵されているものを参照した。同じ企画に参加したルイ・スーやマクシム・デュトマの装飾した部屋では、ボナールやヴューイヤール、ドニ、マイヨールらも作品を展示している。

(13) こうした素描については下記を参照のこと。松井「レイモン・デュシャン=ヴィヨンの素描におけるキュビズム形成の諸要因」, 125頁。

(14) Mnam, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Duchamp-Villon, 7783.10. 同様の内容を、以下に引用されている別の手記にも認めることができる。Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 91-92, 94-96.

(15) この素描には以下の数式が記入されている。

$$B = \frac{A(\sqrt{5}+1)}{2}$$

$$A = \frac{B(\sqrt{5}-1)}{2}$$

なお、黄金比率を求める数式は下記のものが一般に用いられている。

$$\frac{1}{\phi} = \frac{2}{1+\sqrt{5}} = \frac{\sqrt{5}-1}{2}$$

兄ジャック・ヴィヨン、弟マルセル・デュシャンが黄金比率に関心を寄せていたことはこれまで知られているとおりだが、彼らはデュシャン=ヴィヨンとは別の数式を用いている。Paul Matisse, *Marcel Duchamp, Notes*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1980, no. 84. M. Neveux et H. E. Huntley, *Le nombre d'or*, Paris, Editions du Seuil, 2014, p. 95.

(16) Raymond Duchamp-Villon, « L'Architecture et le fer », *Poème et Drame*, 2^{ème} série, vol. 7, 1914, p. 23. デュシャン=ヴィヨンのゴシック建築への関心に関しては以下に詳しく論じられている。Kevin D. Murphy, "Cubism and the Gothic Tradition", in Eve Blau and Nancy J. Troy, *Architecture and Cubism*, Cambridge and London, The MIT Press, 2002, p. 59-72. キュビズムとゴシック美術との関係について美術批評のなかで言及されはじめるのは、1911年5月のマリウス・デ・ザヤスのピカソに関する記事、および1912年6月のオリビエ・ウルカドの記事以降である。Marius de Zayas, "Pablo Picasso" [*América, Revista: Mensual Ilustrada*, New York, March 1911], Antliff and Leighton (eds.), *A Cubism Reader*, p. 104. Olivier Hourcade, « Le mouvement pictural: Vers une école française de peinture », *La Revue de France et des Pays Français*, juin 1912, p. 256. 以下も参照のこと。David Cottington, *Cubism in the Shadow of War: The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 162. Antliff and Leighton (eds.), *A Cubism Reader*, p. 466-470.

(17) Duchamp-Villon, « L'Architecture et le fer », p. 28-29.

(18) 下記のアカイヴ所蔵の未刊行資料を参照のこと。IMEC (SLR 1939 31-40).

(19) Amano, « Cubisme, décor et tradition vers 1912 ».

(20) アポリネールはデュシャン=ヴィヨンのファサードに関して次のように述べている。
「彫刻家でもあり建築家でもある彼にとって、大切なものは光のみであり、ほかのすべて

段右：「青の時代」の男性，1902年（Z.I, no. 142. « Homme en bleu », 1902, 90×76 cm）；
下段中央：「バラ色の時代」の女性像，1905年（Z.I, no. 256. « Fillette Nue à la Corbeille
Fleurie », 1905, 152×65 cm）；下段左右：シュルレアリスムの人物像，1929年（Z.VII,
275. « Figure dans un Fauteuil », 5 mai 1929, 92×73 cm）；Z.VII, 274, « Figure », 6 novembre
1929, 92×73 cm）。

- (84) Fitzgerald, *Making Modernism*, p. 202-205（フィッツジェラルド『ギャラリー・ゲーム』，
237-239頁）。抽象と具象とを行き来しながら生まれ出るヴァリエーションの表現は、ピ
カソの想像のなかでダイナミックに形を変えるイメージの、ある瞬間を捉えたものとし
て考えられるのであり、第二次世界大戦後には、ペラスケスの《ラス・メニーナス》に
習ったさまざまな様式の連作油彩画や、1944年に制作された、段階的に様式変化して
いく一連のリトグラフなど、さまざまな様式で同じモチーフを扱う営みへとつながって
いくこととなる。Irving Lavin, “Picasso’s Bull (s) : Art History in Reverse”, *Art in America*,
vol. 81, no. 3, 1993, p. 76-93, 121-123. 後年のピカソの連作については下記を参照のこと。
高階秀爾『ピカソ 剽窃の論理』筑摩書房，1964年。Susan Galassi, *Picasso’s Variations
on the Masters*, New York, H. N. Abrams, 1996.
- (85) カラージュ批評の体系的研究に関しては河本『切断の時代』を参照。
- (86) このことは後にジャコブ自身がポール・ボネに宛てた1943年1月の書簡のなかで認め
ている。Béatrice Mousli, *Max Jacob*, Paris, Flammarion, 2005, p. 105-106.
- (87) Max Jacob, « Le Siège de Jérusalem » [1914], *Saint Matorel*, Paris, Gallimard, 1936, p. 123.
- (88) マックス・ジャコブからジャン・コクトー宛の1922年2月5日の書簡。Jacob, *Corre-
spondance*, tome II, p. 83.
- (89) Christine Van Rogger-Andreucci, *Poésie et Religion dans l’œuvre de Max Jacob*, Paris, Honoré
Champion, 1994, p. 143-163. Jean-Jacques Thomas, « Autel Matorel », *Max à la Convergence*,
Paris, Seuil, 2000, p. 203-217.
- (90) Max Jacob, (*Œuvres*, Antonio Rodriguez (éd.), Paris, Gallimard (collection “Quarto Galli-
mard”), 2012, p. 297.
- (91) *Ibid.*, p. 297.
- (92) Seckel-Klein (éd.), *Max Jacob et Picasso*, cat. exp., p. 75-83.
- (93) 下記にそのエピソードが語られている。Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres*, p. 66-
67.
- (94) Roger Lannes, « Max Jacob commenté par lui-même », *Beaux-Arts*, no. 1, 1945, p. 3.
- (95) Seckel-Klein (éd.), *Max Jacob et Picasso*, cat. exp., p. 75-76.
- (96) Dominique Bozo [et al.], *Donation Louise et Michel Leiris*, *Collection Kahnweiler-Leiris*, cat.
exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 165.
- (97) Jacob, *Correspondance*, tome I, p. 54-55.
- (98) Seckel-Klein (éd.), *Max Jacob et Picasso*, cat. exp., p. 96-108.
- (99) Daniel Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits* [1946], Paris, Gallimard,
1991, p. 312-313. カーンワイラーの著作，*Les Sculptures de Picasso* ではさらに、詩とキュ
ビズムの関連性に関する考察はピカソのキュビズム彫刻における記号論的システム理論
にまで拡張された。ジャコブの挿絵本を出版した時期には、彼はまだキュビズムの記号
論的解釈に至ってはいなかったものの、挿絵の慣習を破るテキストとイメージの関係を
うち立てた2冊の挿絵本は、美術と文学の交差する地点でのカーンワイラーの思想的萌

芽をすでに宿していたと考えられる。

- (100) *Ibid.*, p. 319-320.
- (101) Jacob, *Correspondance*, tome II, p. 79-80.
- (102) Anon., « Salle de “Lyre et Palette” », *SIC*, no. 12, 1916, n.p.
- (103) Frédéric Lefèvre, *La Jeune Poésie française*, Paris et Fribourg, Rouart, 1917, p. 195-196.
- (104) Pierre Drieu La Rochelle, « Les groupement de Littéraires : Les poètes cubistes et la revue Littéraire », *L'Europe Nouvelle*, 3^{ème} année, no. 5, 1920, p. 182.
- (105) Jean Cassou, « Cubisme et Poésie », *La Vie des lettres : collection anthologique et critique de poèmes et de proses*, octobre 1920, p. 184. なお、カスーの「自由な言葉」(*mots en liberté*)という表現は、明らかにマリネッティの以下の論考に影響を受けたものである。F. T. Marinetti, « Imagination sans fils et Mots en liberté » [1913], *Lista* (éd.), *Futurisme*, p. 142-147.
- (106) Christopher Gray, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1953, p. 114-135. Gerald Kamber, *Max Jacob and the Poetics of Cubism*, Baltimore and London, Johns Hopkins Press, 1971. Anne Kimball, « Cubisme et poésie », *Centre de recherches Max Jacob*, no. 7, 1983, p. 94-107. Leroy C. Breunig, *The Cubist Poets in Paris*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995. Paul Hadermann, « Cubisme », dans Jean Weisgerber (éd.), *Les Avant-Gardes Littéraires au XX^{ème} siècle*, vol. II, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, p. 944-963.
- (107) Annette Thau, “Max Jacob and Cubism”, *La Revue des lettres modernes. Max Jacob 2, romanesques*, no. 474-478, 1976, p. 145-172. Sydney Lévy, *The Play of the Text : Max Jacob's “le Cornet à dés”*, Madison, Wisconsin Press, 1981, p. 13-14. Michel Décaudin et Étienne-Alain Hubert, « Petit historique d’une appellation : cubisme littéraire », *Europe*, no. 638-639, 1982, p. 7-25.
- (108) Max Jacob, *Les cornets à dés*, Paris, 1917. Paul Dermée, *Spirale*, Paris, Paul Birault, 1917. Vicente Huidobro, *Horizon carré*, Paris, Paul Birault, 1917.
- (109) Pierre Reverdy, « Sur le cubisme » [*Nord-Sud*, vol. 1, no. 1, 1917], Étienne-Alain Hubert (éd.), *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, 1975, p. 457-461. Pierre Reverdy, « Cubisme, poésie plastique » [*L'Art*, no. 6, février 1919], *Œuvres complètes*, tome I, p. 547-549.
- (110) Pierre Reverdy, *Les ardoises du toit*, Paris, Paul Briault, 1918. Pierre Reverdy, *La Guitare endormie*, Paris, Paul Briault, 1919.
- (111) Pierre Reverdy, « Sur le cubisme » [*Nord-Sud*, vol. 1, no. 3, 1917], *Œuvres complètes*, tome I, p. 458 (フライ編『キュビズム』, 212 頁).
- (112) *Ibid.*, p. 459 (同上, 212 頁).
- (113) *Ibid.*, p. 460 (同上, 213-214 頁).
- (114) Reverdy, « Cubisme, poésie plastique » [1919], *ibid.*, p. 547-549.
- (115) Georges Braque, « Pensées et réflexions sur la peinture », *Nord-Sud*, vol. 1, no. 10, 1917, p. 3-5 (同上, 216-220 頁). この論文の生成過程に関しては以下の研究で詳細に論じられている。Françoise Nicol, *Braque et Reverdy*, Paris, Beau livre, 2006.
- (116) Reverdy, « Sur le cubisme » [1917], *Œuvres complètes*, tome I, p. 460 (フライ編『キュビズム』, 213 頁). エティエンヌ＝アラン・ユベールは、これらの批判が、ピカソによる第一次世界大戦以前の画商たちの肖像画でも、1915 年以降ピカソやグリコによって描かれるようになった新古典主義的な肖像でもなく、アンドレ・ロートやディエゴ・リベラ、ジャン・メッツアンジェといった画家たちによるキュビズム風に描かれた女性肖像に向

- in Picasso's Collages of 1912", *Art Journal*, vol. 47, no. 4, 1988, p. 350-359. David Cottington, "Cubisme, Aestheticism, Modernism", in Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, p. 58-72. 下記も参照のこと。Christine Poggi, "Mallarmé, Picasso, and the Newspaper as Commodity", *Yale Journal of Criticism*, vol. 1, no. 1, 1987, p. 133-151.
- (49) Françoise Will-Levaillant, « La lettre dans la peinture cubiste », dans *Le Cubisme*, CIEREC (travaux IV), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1972, p. 45-61.
- (50) Yve-Alain Bois, « La leçon de Kahnweiler ». Rosalind E. Krauss, "The Motivation of the Sign", in Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, p. 261-286. 次も参照のこと。Jean Laude, « Picasso et Braque, 1910-1914: La transformation des signes », dans *Le Cubisme*, CIEREC (travaux IV), p. 7-28.
- (51) André Warnod, « "En peinture tout n'est que signe", nous dit Picasso » [*Arts*, no. 22, 1945], dans Marie-Laure Bernadac et Androula Michael (éds.), *Picasso, propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 53-54.
- (52) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, pp. 99-194.
- (53) Georges Canguilhem, « Modèles et analogies dans la découverte en biologie », *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002, p. 306.
- (54) Brigitte Léal (éd), *Musée Picasso, Carnets, catalogue des dessins*, vol. 1, Paris, RMN, 1996, p. 267, cat. 16, 16R.
- (55) Maurice Denis, « L'influence de Paul Gauguin » [*L'Occident*, no. 23, 1903], dans Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 169.
- (56) André Lhote, « L'Enseignement de Cézanne » [*La nouvelle revue française*, no. 85, 1920], *La Peinture. Le Cœur et L'Esprit, suivi de Parlons peinture*, Paris, Denoël, 1950, p. 26.
- (57) F. T. Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, mai 1912, n.p. (Giovanni Lista (éd.), *Futurisme: manifestes, proclamation, documents*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1973, p. 134).
- (58) F. T. Marinetti, *L'imagination sans fils et les mots en liberté*, mai 1913, n.p. (Lista (éd.), *Futurisme*, p. 145). 二つの現実の意外な出会いがもたらす驚異に価値を見出したマリネッティの宣言が、後にピエール・ルヴェルディの詩論「イマージュ」やシュルレアリスム宣言を予見させるものであったことについては、すでに先行研究でも指摘されているとおりである。長井文「『二つの現実の接近』をめぐって——未来派、シュルレアリスム、ジョルジュ・パタイユ」『仏語仏文学研究』東京大学仏語仏文学研究会、第33号、2006年、143-159頁。
- (59) Gino Severini, « Les analogies plastiques dans le dynamisme » [1913], *Témoignages, 50 ans de réflexion, avec une préface de Georges Borgeaud*, Rome, Editions Art Moderne, 1963, p. 17-18.
- (60) *Ibid.*, p. 14.
- (61) Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, no. 2, 1929, p. 102.
- (62) アインシュタインは、「メタファー」と「アナロジー」を文章の中で明確に区別している。彼は「アナロジー」を二つの異なる現実を結びつけるものとして肯定的に捉えており、1929年の『ドキュマン』誌の論文でこの概念について触れている。一方で造形における「メタファー」については、アインシュタインは1928年初版の著書『20世紀芸術』で、ある現実の対象に形態的に類似させたイメージとして否定的に捉えている。Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, Liliane Meffre et Maryse Staiber (trad.), Paris, Editions Jacqueline

- Chambon ; Arles, Actes Sud, 2011, p. 120. アインシュタインがピカソの芸術もまた「アナロジー」の作用により生み出されていたと考えていたことが、次の先行研究で指摘されている。Sebastian Zeidler, *Form as Revolt : Carl Einstein and Ground of Modern Art*, Ithaca, Cornell University Press and Cornell University Library, 2015, p. 172-173.
- (63) Maurice Raynal, « Juan Gris et la métaphore plastique », *Feuilles Libres*, 1923, p. 63.
- (64) *Ibid.*, p. 63.
- (65) *Ibid.*, p. 63-64.
- (66) *Ibid.*, p. 64-65.
- (67) Maurice Raynal, « Préface », *Les Créateurs du cubisme*, cat. exp., Paris, La Gazette des Beaux-Arts, 1935, n.p.
- (68) Juan Gris, « Des possibilités de la peintre » [Conférence prononcée à la Sorbonne, le 15 mai 1924, publiée dans *Transatlantic Review*, Paris, 1924], *Écrits*, La Nerthe (La petite Classique sous la direction de Philippe Blanchon), 2014, p. 25.
- (69) Pepe Karmel, “Incessant Invention : Picasso’s Drawings, 1914-1916”, in Emily Braun and Rebecca Rabinow (eds.), *Cubism : The Leonard A. Lauder Collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art ; New Haven and London, Yale University Press, 2014, p. 188-191.
- (70) Pierre Daix, « La révision du classicisme dans l’art moderne », dans Boehm, Mosch et Schmidt, *Canto d’Amore*, p. 80.
- (71) Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy (eds.), *On Classic Ground : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, cat. exp., London, Tate Gallery, 1990, p. 201. Gottfried Boehm, « Une autre modernité. Considérations sur la conception et les fondements de l’exposition », dans Boehm, Mosch et Schmidt, *Canto d’Amore*, p. 25.
- (72) Daniel Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens* [1961], Paris, Gallimard, 2007, p. 73.
- (73) *Ibid.*, p. 74.
- (74) Michael C. Fitzgerald, « Le dilemme des modernistes : Le néoclassicisme et les portraits d’Olga Khokhlova », dans Rubin (dir.), *Picasso et le portrait*, p. 299.
- (75) Max Jacob, *Saint Matorel*, Paris, Kahnweiler, 1911. Max Jacob, *Siège de Jérusalem*, Paris, Kahnweiler, 1914.
- (76) Roger Allard, *Le Bocage amoureux*, Paris, Eugène Figuière, 1911. Apo!inaire, *L’Enchanteur pourrissant*, Paris, Kahnweiler, 1909.
- (77) 1910 年夏から冬のピカソの作品における様式的な変化と『聖マトレル』挿絵の重要性については以下参照。Irène Small, « Saint Matorel », p. 54-59.
- (78) Bernhard Geiser et Brigitte Baer, *Picasso : Peintre-Graveur*, tome I (1899-1931). Berne, Kornfeld, 1990, p. 9.
- (79) *Ibid.*, cat. no. 25.
- (80) Hélène Seckel-Klein (éd.), *Max Jacob et Picasso*, cat. exp., Paris, RMN, 1994, p. 85, note 18.
- (81) Jana Claverie [et al.], *Vincenc Kramář, un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 327.
- (82) *Ibid.*
- (83) 上段左：「バラ色の時代」の女性像，1905 年（Z. I. no. 309. « La Coiffure »）；上段中央：古典主義様式の母子像，1921 年（Z. IV, no. 289. « Mère et Enfant », 1921, 97×71 cm）；上

- (22) Pierre Daix, « La révision du classicisme dans l'art moderne », dans Gottfried Boehm, Ulrich Mosch et Katharina Schmidt, *Canto d'Amore : Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, Basel, Kunstmuseum Basel, 1996, p. 280-283.
- (23) この肖像画の年代推定については下記を参照のこと。Pepe Karmel, "Appendix 2 : Note on the Dating of Works", in Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, p. 328.
- (24) ヴォラールはちょうどこのときピカソの作品を購入しはじめている。カーンワイラーがピカソの作品の購入に力をいれはじめたのは1909年、正式な契約を交わす3年前のことであった。Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 33-37 (フィッツジェラルド『ギャラリー・ゲーム』, 44-48頁)。
- (25) William Rubin, « Réflexions sur Picasso et le portrait », traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, dans William Rubin (dir.), *Picasso et le Portrait*, cat. exp., Paris, Flammarion, 1996, p. 34.
- (26) グレーズは実際に1930年代に書いたテキストのなかで、セザンヌの作品のなかに多視点的性質を見出しているが、これはセザンヌの作品における多視点的表現について触れた初期の批評として注目される。Albert Gleizes, *La signification humaine du cubisme*, Sablons, Moly-Sabata, 1938, p. 55.
- (27) Gamwell, *Cubist Criticism*, p. 32. なお、セザンヌの制作原理のなかにベルクソンの時間を読みとる見解に関しては、下記を参照のこと。永井隆則『モダン・アート論再考——制作の論理から』思文閣出版, 2004年, 121-124頁。
- (28) André Salmon, *Artistes d'hier et d'aujourd'hui, L'Art Vivant*, Paris, Crès, 1920, p. 135.
- (29) David Cottington, *Cubism in the Shadow of War : The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 154-157.
- (30) このことに関連して注目されるのはジョン・ウィラッツの視覚論的研究である。彼はその著書『芸術と表象』のなかで、すでにキュビズムの多視点的表現が工学的なデッサンと関連していることを指摘している。とりわけ彼は、1914年に制作されたグリスの《朝食》(ニューヨーク近代美術館)における多視点的表現が軸投影法を基盤としていることを解明した。この軸投影法とは、エンジニアであり歴史家でもあったオーギュスト・ショワジーによって19世紀末に一般化され、1920年には建築家ル・コルビュジエや、芸術家・建築家グループのデ・ステイユにも用いられることとなる建築製図法である。ウィラッツは、グリスの《朝食》に描かれた食卓が、このような建築の図面の製図法を基盤としており、そこに別の角度から描かれたポットや、厳格な図面を曖昧にするような幾何学的な分割が意図的に加えられていることを示した。ウィラッツによれば、慣習的な投影幾何学と不規則な幾何学とを組み合わせる、以上のグリスの試みのなかには、絵画そのものの性質を探究するための「説明言語」として絵画を位置づける画家の思想が認められる。John Willats, *Art and Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 58, 275-279.
- (31) James Elkins, *Poetics of Perspective*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p. 277.
- (32) Gaspard Monge, *Développements sur l'enseignement adopté pour l'École centrale des travaux publics*, Paris, l'an III, repris dans Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France, figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003, p. 230.
- (33) Enfert, *L'Enseignement du dessin en France*, p. 96-98. なお、現在エコール・ポリテクニクとして知られるこの高等教育機関は、1794年の設立当時は、École centrale des travaux

publics と名付けられた。

- (34) Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozy & Cie, 1921, p. 60-65.
- (35) *Ibid.*, p. 72.
- (36) William Rubin, "From Narrative to 'Iconic' in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruit Dish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d'Avignon*", *The Art Bulletin*, vol. 65, no. 4, 1983, p. 615-649.
- (37) Karmel, "Beyond the 'Guitar'", p. 196.
- (38) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 162.
- (39) *Ibid.*, p. 158-163. 次のゼルヴォスのカタログ・レゾネ掲載の作品も参照のこと。Z.IIa: 345, Z.IIb: 365, Z.IIb: 391, Z.IIb: 398, Z.IIb: 400, Z.IIb: 402, Z.IIb: 411, Z.IIb: 420, Z.IIb: 403, Z.IIb: 414, Z.IIb: 421, Z.IIb: 425, Z.IIb: 426, Z.IIb: 427, Z.IIb: 431, Z.IIb: 444, Z.XXVIII: 212, Z.XXVIII: 216, Z.XXVIII: 317.
- (40) この写真については以下を参照のこと。Anne Baldassari (dir.), *Picasso, papiers journaux*, cat. exp., Paris, Tallandier, 2003, p. 75, p. 80.
- (41) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 169.
- (42) Anne Baldassari, « Picasso ou l'insurrection de la peinture », dans Anne Baldassari (dir.), *Picasso surréaliste*, cat. exp., Riehen-Basel, Fondation Beyeler; Paris, Flammarion, 2005, p. 163.
- (43) William Rubin, "Picasso and Braque: An Introduction", in William Rubin (ed.), *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, cat. exp., New York, MoMA, 1989, p. 37.
- (44) John Bender and Michael Marrinan, *The Culture of Diagram*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- (45) *Ibid.*, p. 206.
- (46) Pierre Daix et Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso: 1907-1916, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979, p. 266.
- (47) ロザリンド・クラウス, イヴ=アラン・ボアとリンダ・ゴダールは「読む」と「見る」ことの双方に向けられたピカソの文字の使用法にマラルメ的な着想を見てとっている。クラウスは『賽の一振り』のタイポグラフィーに影響を受けたピカソが、あえてマラルメの嫌忌した新聞を用いて文字をカンヴァスに導入し、素材や光を示す「記号」としての機能を与えていたと指摘している。イヴ=アラン・ボアはこうした見解に賛同し、さらには、ひとつの記号が単一の記号内容ではなく多様な記号内容に相当するような詩的言語に価値を見出したマラルメと同様の仕方でピカソが文字を用いていることを指摘した。クラウスとは反対にゴダールは、マラルメ自身は新聞というメディアを嫌忌していたとする見解を否定し、むしろ新聞における文字の視覚効果に影響を受けたマラルメに、ピカソは共鳴を示したのだと解釈している。Rosalind E. Krauss, "The Motivation of the Sign", in Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, p. 261-286. Yve-Alain Bois, "The Semiology of Cubism", in *ibid.*, p. 169-193. Linda Goddard, "Mallarmé, Picasso and the aesthetic of the newspaper", *Word & Image*, vol. 22, no. 4, 2006, p. 293-303.
- (48) Robert Rosenblum, "Picasso and the Typography of Cubism", in Roland Penrose and John Golding (eds.), *Picasso in Retrospect, 1881-1873*, New York, Praeger, 1973, p. 49-75. ピカソの絵画作品に書き込まれた文字の政治的な意味についての考察は以下を参照のこと。Patricia Leighton, "Picasso's Collages and the Threat of the War, 1912-13", *The Art Bulletin*, vol. 67, no. 4, 1985, p. 653-672. David Cottingham, "What the Papers Say: Politics and Ideology

California Press, 2002, p. 223-238.

- (180) Pascal Rousseau, « L'hérésie du cubisme. Robert Delaunay et le groupe de la Section d'or », dans Debray et Lucbert, *La Section d'or, 1912-1920-1925*, p. 102-105. Jean-Paul Ameline et Pascal Rousseau (éds.), *Robert Delaunay, 1906-1914 : de l'impressionnisme à l'abstraction*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p. 158.
- (181) ポール・ボワレは、コルセットで腰をしめずに身体の自然な美しさを保つ、18世紀末の新古典主義時代の衣服に着想を得たドレスを、1906年から11年にかけてデザインしている。Harold Koda and Andrew Bolton (dir.), *Poiret*, exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art ; New Haven, Yale University Press, 2007.
- (182) Maurice Denis, « Note sur la peinture religieuse » [1896], dans Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 36.

第1部 結論

- (1) もちろん、グレーズとメッツアンジェがドニの理論を批判している点にも注意が必要である。グレーズとメッツアンジェは、ドニの「装飾」の理論に対しては明らかに反対意見を持っていた。だが彼らがドニの執筆活動を意識していたことは疑いなく、そうしたなかで、無意識にであれドニの言説を踏襲している部分があったことも、忘れてはならない。ドニとキュビズムとの関係については、下記を参照のこと。Françoise Lucbert, « Le cubisme selon Maurice Denis/Maurice Denis selon les cubistes », dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *Du Romantisme à l'Art Déco, Lectures croisées*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 223-230.

第3章 芸術と詩的アナロジー

- (1) 同様の見解は下記の先行研究で指摘されている。Leroy C. Breuning, « Max Jacob et Picasso », *Mercur de France*, no. 1132, 1957, p. 581-596. Irene Small, « Saint Matorel » in Susan Greenberg Fisher, Mary Ann Caws [et al.], *Picasso and the Allure of Language*, cat. exp., New Haven, Yale University Art Gallery, 2009, p. 54-61. Serge Linarès, *Picasso et les écrivains*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p. 338. Serge Linarès, « Max Jacob, Pablo Picasso. Trouvailles d'enfants perdus », *Europe*, no. 1019, 2014, p. 18-32.
- (2) ピカソとカーンワイラーの1933年2月5日の対談。ドイツ語で1959年に発表された原文 (Daniel Henry Kahnweiler, « Gespräche mit Picasso », in *Jahresring 59-60*, Stuttgart, 1959) のフランス語訳は下記に収録。Marie-Laure Bernadac et Androula Michaël, *Picasso. propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 91.
- (3) Maurice de Zayas, « Picasso speaks » [*The Arts*, vol. 3, no. 5, 1923], in Alfred H. Barr Jr., *Picasso, Forty Years of His Art*, exh. cat., New York, MoMA, 1939, p. 10.
- (4) Gleizes et Metzinger, *Du Cubisme*, p. 63-64 (フライ編『キュビズム』, 160-161頁).
- (5) Max Jacob, *Correspondance, 1876-1921*, François Garnier (éd.), tome I, Paris, Édition de Paris, 1953, p. 31.
- (6) Max Jacob, *Le Cornet à dès* [1917], Antonio Rodriguez (éd.), *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2012, p. 349 (マックス・ジャコブ『骰子筒』北川冬彦訳, ゆまに書房(現代の芸術と批評叢書3), 1994年, 7頁).
- (7) マックス・ジャコブからジャン・コクトーへの書簡, 1922年2月5日。Max Jacob,

- Correspondance, 1921-1924*, François Garnier (éd.), tome II, Paris, Edition de Paris, 1955, p. 83.
- (8) Pierre Reverdy, « L'image » [1918], dans *Nord-Sud, Self-Défence*, Paris, Flammarion, 1975, p. 73.
- (9) Yve-Alain Bois, "The Semiology of Cubism", in William Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, New York, MoMA, 1992, p. 191.
- (10) *Ibid.*
- (11) *Ibid.*
- (12) Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 16-17.
- (13) Paul Crowther, « Cubism, Kant, and Ideology », *Word & Image*, vol. 3, no. 2, 1987, p. 195-201.
- (14) Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art* [1936], New York, MoMA, 1974, p. 31.
- (15) ロザリンド・クラウスの下記の研究を参照のこと。Rosalind Krauss, "Picasso / Pastiche", *The Picasso Papers*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1999, p. 89-210 (ロザリンド・クラウス「ピカソ／剽窃」『ピカソ論』松岡新一郎訳, 青土社, 2000年, 90-207頁)。
- (16) William Rubin, "Appendix : The Library of Hamilton Easter Field", in William Rubin (ed.), *Picasso and Braque : Pioneering Cubism*, exh. cat., New York, MoMA, 1989, p. 31. 《ギター》のコンストラクションに関しては, さらに次の言及を参照のこと。Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*. Yve-Alain Bois, « La leçon de Kahnweiler », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 23, 1988, p. 29-56. Anne Umland, *Picasso Guitars, 1912-1914*, cat. exp., New York, MoMA, 2011.
- (17) Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 175-178. Pepe Karmel, "Beyond the 'Guitar' : Painting, Drawing and Construction, 1912-14", in Elizabeth Cowling and John Golding (eds.), *Picasso : Sculptor/Painter*, exh. cat., London, Tate Gallery, 1994, p. 189-196.
- (18) Christine Poggi, *In Defiance of Painting*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, p. 59-88. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, 1991, p. 25. Carl Einstein, « Exposition de collages (Galerie Goemans) », *Documents*, no. 4, 1930, p. 244. Louis Aragon, « La peinture au défi » [1930], dans Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 2003, p. 39-40, note 3.
- (19) Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, n.p. Tristan Tzara, « Les papiers collés ou le problème en peinture », *Cahiers d'art*, vol. 6, no. 2, 1931, p. 61-64 (Henri Béhar (éd.), *Tristan Tzara. Œuvres complètes*, tome IV (1947-1963), Paris, Flammarion, 1980, p. 357-360). Tristan Tzara, « Les papiers collés de Picasso », dans *Papiers collés de Picasso*, cat. exp., Paris, 1935 (*Œuvres complètes*, tome IV, p. 361-373). Tristan Tzara, *Picasso et les chemins de la connaissance*, Paris, A. Skira, 1948 (*Œuvres complètes*, tome IV, p. 364-376).
- (20) Claire Le Thomas, *Racines populaires du cubisme. Pratiques ordinaires de création et art savant*, Paris, Les Presses du réel, 2016.
- (21) Clement Greenberg, "Review of the Exhibition *Collage*" [1948], in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (ed.), vol. 2 (Arrogant Purpose, 1945-1949), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, p. 262. コラージュの理論とその展開については, 下記に詳しい。河本真理『切斷の時代——20世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ, 2007年, 30-146頁。

Roosevelt Papers, microfilm Reel 226-227. さらに、ポンピドゥー・センターには正確な解剖学的な知識にもとづく骨格の習作が残されている (AM 1984-471 (6R))。

- (150) この素描帖は、筆者がルーアン美術館で調査した当時は未刊行のものであった。そこに解剖学的身体像から記号的な身体像へと向かう傾向が認められる点については、下記の拙論で論じた。松井裕美「レイモン・デュシャン＝ヴィヨンの素描におけるキュビスム形成の諸要因——1907年から1912年の身体像を中心として」『鹿島美術財団年報』32号, 2015年, 120-132頁。
- (151) ほかに以下のものが挙げられる。ルーアン美術館所蔵素描 (D 998.1.77, D 998.1.21r-v, D 998.1.23, D 998.1.75r, D 998.1.78r)。パリ, ポンピドゥー・センター所蔵素描 (AM 2041.D, AM 2251.Dv, AM 2042.D, AM 2047.Dr.)。
- (152) ほかに以下のものが挙げられる。ルーアン美術館所蔵素描 (D 998.1.67r, D 998.1.69, D 998.1.71v, D 998.1.80)。パリ, ポンピドゥー・センター所蔵素描 (D 2043)。
- (153) デュシャン＝ヴィヨンの兄ジャック・ヴィヨンは後にこのダイアグラムを利用して女性頭部像を描いている (パリ, ポンピドゥー・センター所蔵素描 AM 1979-355)。なお, 1912年2月の『ジル・ブラス』誌には, 「芸術の宣伝および科学の普及協会」によるデュシャン＝ヴィヨンのアトリエ訪問が報じられており, この頃, この彫刻家の芸術における数学的実践が特定の関心を集めていたことを示している。Gil Blas, 25 février 1912, p. 4.
- (154) Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918, la vie et l'œuvre », tome II, p. 57.
- (155) Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, p. 116.
- (156) André Salmon, « L'Art Décoratif et le Décor au Théâtre », *Montjoie !*, nos. 4/5/6, avril/mai/juin 1914, p. 4.
- (157) Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, p. 170-175. Green, *Picasso : Architecture and Vertigo*, p. 43-48.
- (158) Adam Gopnik, "High and Low : Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait", *Art Journal*, vol. 43, no. 4, 1983, p. 371-376.
- (159) Anne Baldassari, « L'humanité féminine », *Le miroir noir : Picasso, sources photographiques 1900-1928*, cat. exp., Paris, Musée Picasso ; RMN, 1997, p. 69-117. 下記も参照のこと。Rubin, "Picasso", in *Primitivism in 20th Century Art*.
- (160) Carlo Ginzburg, « Au-delà de l'exotisme : Picasso et Warburg », *Rapports de force : Histoire, rhétorique, preuve*, traduit de l'italien par Jean-Pierre, Bardos, Paris, Gallimard et Seuil, 2003, p. 101-116 (カルロ・ギンズブルグ『歴史を逆なでに読む』上村忠男訳, みすず書房, 2003年, 195-223頁)。
- (161) Anne Baldassari, « Corpus ethnicum : Picasso et la photographie coloniale », dans Nicolas Bancel [et al.], *Zoo humains de la vénéus hottentote aux reality shows*, Paris, Éditions la découverte, 2002, p. 344.
- (162) Ginzburg, « Au-delà de l'exotisme : Picasso et Warburg », p. 111 (ギンズブルグ『歴史を逆なでに読む』, 224頁)。
- (163) ピカソのプリミティヴィズムが西洋文明の限界を乗り越えるエネルギー源となったのだとする見解の代表的なものとしては, 下記の研究が挙げられるだろう。Patricia Leighton, "The White Peril and L'Art nègre : Picasso, Primitivism, and Anticolonialism", *The Art Bulletin*, vol. 72, no. 4, 1990, p. 609-630.

- (164) T. J. Clark, "Olympia's Choice", *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 79-146.
- (165) Theodore Reff, "The Meaning of Manet's Olympia", *Gazette des Beaux-Arts*, février 1964, p. 114. 三浦篤『エドゥアール・マネ——西洋絵画史の革命』角川選書, 2018年, 253-257頁。
- (166) この作品を購入したガシェ医師は、セザンヌがマネへの対抗意識からこの作品を即興で描いた経緯を回想している。Danièle Giraudy, « Une Moderne Olympia. Étude comparée du tableau de Cézanne et de la copie de Paul van Ryssel (docteur Paul Gachet) », *Un ami de Cézanne et Van Gogh: le docteur Gachet*, Paris, RMN, 1999, p. 65-69.
- (167) Mary Louise Krumrine, *Paul Cezanne: The Bathers*, New York, Harry N. Abrams, 1990, p. 85. Hollis Clayson, *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*, New Haven and London, Yale University Press, 1991, p. 20.
- (168) Krumrine, *Paul Cezanne: The Bathers*, p. 85.
- (169) Steven Platzman, *Cézanne: The Self-Portraits*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 124-127.
- (170) Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Dijon Musée des beaux-arts de Dijon, 1987, p. 207.
- (171) Pierre Daix et Georges Boudaille, *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1988, p. 148.
- (172) 孝岡睦子「パブロ・ピカソとプリミティヴィズム」『美術史論集』神戸大学美術史研究会, 2001年, 31-49頁。三浦『エドゥアール・マネ』, 256頁。
- (173) こうした対比的なイメージの並置は随所で見出せるものである。例えば1905年に使用されたマリナ・ピカソ・コレクション所蔵の素描帖には、やせ細った黒人の子供の素描のすぐ後に、筋骨が強調された白人男性が描かれている。次の図版を参照。Arnold Glimcher and Marc Glimcher, *Je suis Cahier: The Sketch-books of Picasso*, cat. exp., New York, Pase Gallery, 1986, p. 48-49.
- (174) William Rubin, « La genèse des *Demoiselles d'Avignon* », dans Seckel-Klein, *Les Demoiselles d'Avignon*, vol. 2, p. 418.
- (175) *Ibid.*, p. 453.
- (176) Theodore Reff, "Themes of Love and Death in Picasso's Early Work", in Roland Penrose and John Golding, *Picasso in Retrospect*, exh. cat., New York and Washington D. C., Praeger Publisher, 1973, p. 43. そうした解釈のなかでは、この場面が、娼館の衛生状態を検査するために多くの医師が政府によって派遣されていた当時の時代背景を反映したものであるとされてきた。次の論文を参照のこと。Lomas, "Another Frame: *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology".
- (177) Steinberg, "Resisting Cézanne: Picasso's Three Women", p. 133 (レオ・スタインバーグ「セザンヌへの抵抗——ピカソの〈三人の女〉をめぐる〔第一部〕」岩原明子訳, 『美術手帖』1979年11月, 182-183頁)。
- (178) David Cottington, "Henri Le Fauconnier's *L'Abondance* and its literary background", *Apollo*, no. 180, February 1977, p. 129-130.
- (179) Cottington, *Cubism in the Shadow of War*, p. 116. 以下も参照のこと。Margaret Werth, *The Joy of Life: The Idyllic in French Art*, Berkeley, Los Angeles and London, University of

d'or, 1912-1920-1925, p. 123-125.

- (118) Apollinaire, « Première exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni » [*L'Intransigeant*, 21 juin 1913], dans Apollinaire, *Chronique d'art*, p. 410.
- (119) Chevallot, « Paris, creuset pour la sculpture (1905-1914) », p. 134.
- (120) *Ibid.*, p. 135. 第一次世界大戦前の彫刻における、キュビズムを超えた抽象化の傾向に関しては、ジャン・ロードも指摘するところである。Jean Laude, « La sculpture en 1913 », dans L. Brion-Guerry (dir.), *L'Année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 203-275.
- (121) Chevallot, « Paris, creuset pour la sculpture (1905-1914) », p. 136-137.
- (122) *Ibid.*, p. 139.
- (123) *Ibid.*
- (124) Cf. N. Pinet, *Nouveau cours de dessin*, Imp. J. -J. Martin, Namur an XIII, pl. 6. C.-P. Bellay, « Proportions de l'homme d'après Lomazzo », *Proportions du corps humain, abrégé de l'ouvrage de Jean Cousin avec adjonction des canons de proportion employés à différentes époques*, Paris, Delagrave, 1890, p. 57. ペペ・カメルは、ピカソがキュビズム期の素描において鼻の下部に線を描きこむことが、アカデミックな人体比率から影響を受けたものであると考察している。Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 137, note 4.
- (125) 初期のデッサンからすでに、比率の目印であると考えられる平行線が認められる。東郷青児記念損保ジャパン日本興亜美術館所蔵の《椅子に座る女性像》(1899年)はその一例であり、肩や腰、膝の部分に平行線が描き込まれている。大阪国立国際美術館所蔵の1905年の習作《道化役者と子供》のように、薄い平行線の溝がある紙を用いる場合もある。ここでは、紙の溝の平行線がちょうど、道化師の額、鼻、顎、肩、肘、ウエスト、膝、足首といった部分に相当している。1906年12月の新聞紙に描かれた習作《女性裸体像》(Z.XXII.347)では、新聞紙の欄が平行線を成し、女性の身体を、上から頭頂部、肩の関節、ウエストのくびれ、股、膝の中央、ヒラメ筋の下部の部位で等分している。これは本文で規定した基準五に相当するものである。このことから、ピカソはおそらく1906年末にはもう、この5つの基準を考案しはじめていたものと考えられる。
- (126) なおこの書き込みは、ミシェル・リシェにより編纂されたパリ国立ピカソ美術館の素描コレクションカタログでは次のように翻刻されている。“la medita de los dos pantos es el double de las ancas”. M. Richet, *Musée Picasso : catalogue sommaire des collections 2, Dessins, aquarelles, gouaches, pastels*, Paris, RMN, 1987, p. 92, no. 211.
- (127) パリ国立ピカソ美術館所蔵の素描 (MP. 551) が数少ない該当例である。
- (128) 以下を参照のこと。Palau i Fabre, *Picasso Cubisme, 1907-1917*, cat. no. 527, 535, 538, 543, 545, 549.
- (129) John Richardson, *A Life of Picasso : The Cubist Rebel, 1907-1916*, New York, Knopf, 2007, p. 158. Brigitte Léal (éd.), *Musée Picasso, Carnets, catalogue des dessins*, vol. 1, Paris, RMN, 1996, p. 267, cat. 20, 2R.
- (130) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 137-138. ゼルヴォスのカタログ・レゾネに収録されている素描 (Z.VI.1174) にも同様の傾向が見出せる。
- (131) Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, n.p.
- (132) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 14-17.
- (133) Daniel Robbins, “The Formation and Maturity of Albert Gleizes : A Biographical and Critical

- Study, 1881 through 1920”, Ph. D. diss., New York, New York University, 1975. Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993. Cottington, *Cubism in the Shadow of War*.
- (134) Germain Viatte (éd.), *Jacques Villon, né Gaston Duchamp, 1875–1963*, cat. exp., Angers, Expressions contemporaines, 2012.
- (135) 1960年に提出されたデュシャン＝ヴィヨンに関するマリ－ノエル・ブラデルの博士論文では、各時代の素描の一部分を紹介し分類するにとどまっている。ジュディット・ジルクツァーをはじめとするその後の研究においても、個々の素描の分析やその連続性を十分に検討するには至っていない。素描のなかには未刊行のものも残されている。Marie-Noëlle [de Grandry-] Pradel, « Raymond Duchamp-Villon, 1876–1918, la vie et l’œuvre », thèse pour l’obtention du Doctorat, Paris, Ecole du Louvre, 1960. Judith Zilczer, “Raymond Duchamp-Villon: Pioneer of Modern Sculpture”, *Bulletin, Philadelphia Museum of Art*, vol. 76, no. 330, 1980, p. 1–24. Marie-Noëlle de Grandry-Pradel, « Les dessins: un fonds d’atelier longtemps ignoré », dans *Duchamp-Villon: Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne et du Musée des beaux-arts de Rouen*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou; RMN, 1998, p. 38–47.
- (136) Mark Antliff and Patricia Leighton (eds.), *A Cubism Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, p. 80.
- (137) Jean Metzinger, *Le Cubisme 1911–1918* [1945], in Daniel Robbins [et al.], *Jean Metzinger in Retrospect*, exh. cat., Iowa City, University of Iowa Museum of Art, 1985, p. 43.
- (138) ル・フォーコニエがアレクサンドル・メルスローの紹介でグレーズに出会ったのは1908年である。一方グレーズとメッツァンジェは1910年のサロン・ドートンヌ以前に出会っている。Gleizes, *Souvenirs, Le Cubisme*, p. 6.
- (139) Daniel Robbins [et al.], *Albert Gleizes: Catalogue Raisonné*, Paris, Fondation Albert Gleizes, 1998, no. 363, no. 364.
- (140) Gleizes et Metzinger, *Du Cubisme*, p. 41.
- (141) ガストン・ケニューは、とりわけ1908年の素描教育会議において、児童に観察眼や知性が潜在的に備わっていることを証明する試みを行い、このことが直観的手法の有効性を保障するものとして論を展開している。Gaston Quénioux, « Méthode intuitive », dans L. Guébin [et al.], *L’enseignement du dessin*, Paris, Impr. nationale, 1908, p. 63–87.
- (142) Metzinger, « Note sur la peinture », p. 650 (フライ編『キュビズム』, 87頁).
- (143) Gleizes et Metzinger, *Du Cubisme*, p. 58–60 (フライ編『キュビズム』, 158–159頁).
- (144) *Ibid.*, p. 64 (同上, 161頁).
- (145) Henri Le Fauconnier, « La sensibilité moderne et le tableau » [1912], dans *Henri Le Fauconnier*, p. 63.
- (146) 例えば、1905年にルーアンのルグリッブ画廊で展示された《妹》を参照。Catherine Pouillon [et al.], *Jacques Villon: les estampes et les illustrations, catalogue raisonné*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1979, no. E 104.
- (147) Gerald M. Ackerman, *Cours de dessin*, Courbevoie, ACR, 2011.
- (148) 例えば、1911年のサロン・ドートンヌに出品された《ルネの肖像》を参照。Jacques Villon, 1979, no. E 260.
- (149) 次の手稿を参照のこと。Archives of American Art, Smithsonian Institution; Adelheid Lang

- Daix, « Les trois périodes de travail de Picasso sur *Les Trois femmes* (automne 1907–automne 1908), les rapports avec Braque et les débuts du cubisme », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1988, p. 141–154.
- (85) Jeffrey Weiss (ed.), *Picasso : The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, cat. exp., Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.
- (86) Jeffrey Weiss, “Fleeting and Fixed : Picasso’s Fernandes”, in *ibid.*, p. 39.
- (87) このような菱形の重なりは、オルタの連作のために描かれたと思われる以下のデザインにおいても明らかである。Palau i Fabre, *Picasso Cubisme, 1907–1917*, cat. no. 423.
- (88) オルタの連作肖像のために制作された2枚の素描 (Palau i Fabre, *Picasso Cubisme, 1907–1917*, no. 419 ; Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, fig. 71) を比較してもこのことは明らかである。
- (89) 「パッサージュ」の技法に関しては以下参照。Rubin, “Cézannisme and the Beginnings of Cubism”, p. 151–202.
- (90) このことはカーメルがすでに指摘している。Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 62.
- (91) Guillaume Apollinaire, « Du sujet dans la peinture moderne », dans *Les soirées de Paris*, vol. 1, 1912, p. 4. Guillaume Apollinaire, « Pablo Picasso » [*Montjoie !*, 14 mars 1913], dans Apollinaire, *Chronique d’art*, p. 368–369.
- (92) 鑄造に関しては以下の研究に詳しい。Valerie J. Fletcher, “Process and Technique in Picasso’s *Head of a Woman (Fernande)*”, in Weiss, *Picasso : The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, p. 166–191. Diana Widmaier Picasso, « Ambroise Vollard et les sculptures de Picasso », dans Anne Roquebert [et al.], *De Cézanne à Picasso : Chefs-d’œuvre de la galerie Vollard*, cat. exp., Paris, Musée d’Orsay, RMN, 2007, p. 195–201.
- (93) Ron Johnson, *The Early Sculpture of Picasso, 1901–1914*, New York, Garland, 1976, p. 103. このほか、以下も参照のこと。Werner Spies et Christine Piot, *Picasso sculpteur*, cat. exp., Paris, Édition du Centre Georges-Pompidou, 2000, p. 60. Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, p. 212. Kathryn A. Tuma, “La Peau de Chagrin”, in Weiss, *Picasso : The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, p. 151.
- (94) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 64–66.
- (95) オルタで制作されたほかの油彩画 (Z.IIa : 170) にも、このことが非常によく見てとれる。
- (96) 例えば次の作品を参照。Weiss, *Picasso : The Cubist Portraits of Fernande Olivier*, p. 23–25, 32–33, 68.
- (97) 例えば次の作品を参照。Ibid., p. 20, 21, 26, 27, 30, 35, 38, 39.
- (98) こうした陰影表現の特徴は、ブラックの1908年の《レスタックの家》(口絵4)においてすでに見出せる。またピカソに関しては、1908年の人体素描のいくつかに、同様の傾向が見出せる。キュビズム絵画における影の効果の革新性については、次の論文に詳しい。Emily Braun, “Shadows, Shading and Shades”, in Harry Cooper, *The Cubism Seminars*, Washington, National Gallery of Art ; New Haven and London, Yale University Press, 2017, p. 7–43.
- (99) Guillaume Apollinaire, « Première exposition de sculpture futuriste du peintre et sculpteur futuriste Boccioni » [21 juin 1913], dans Apollinaire, *Chronique d’art*, p. 410.

- (100) Alfred H. Barr Jr., *Picasso, Fifty Years of His Art*, New York, MoMA, 1946, p. 69.
- (101) Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, n.p.
- (102) Robert Goldwater, *What Is Modern Sculpture?*, New York, MoMA, 1969, p. 42.
- (103) Roland Penrose, *The Sculpture of Picasso*, New York, MoMA, 1967, p. 19.
- (104) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 64.
- (105) Penrose, *The Sculpture of Picasso*, p. 19.
- (106) Lincoln Kirstein, *The Sculpture of Elie Nadelman*, New York, MoMA, 1948, p. 11-13. 次も参照のこと。Lincoln Kirstein, *Elie Nadelman*, New York, The Eakins Press, 1973, p. 183-188. ペペ・カメルもまた、ピカソ研究のなかで、この二者の類似に注目しているが、ピカソがナデルマンを模倣したのかどうかについて結論は下していない。Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 66-67.
- (107) Kirstein, *The Sculpture of Elie Nadelman*, p. 14.
- (108) ナデルマンからキネトン・パークスへ宛てた書簡, 1922 年 (MoMA Archives, Nadelman Notes, Letters on Cubism, 1922-1925, p. 3)。部分的に下記に引用されている。Pick Keobandith, *Elie Nadelman : Les années parisiennes, 1904-1914*, Paris, Garelle Piltzer, 1998, p. 11.
- (109) ナデルマンから『フォーラム』誌編集者へ宛てた書簡。The Forum, juillet 1925, p. 148 (下記に再録。Lincoln Kirstein, *Elie Nadelman*, p. 270)。
- (110) Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 172. さらに、1907 年から 1909 年のあいだに制作されたナデルマンの彫刻がガートルード・スタインの書斎におかれていたことを示す 2 枚の写真が残されている。Debray et Lucbert, *La Section d'or, 1912-1920-1925*, p. 119, 153.
- (111) MoMA アーカイヴ所蔵の次の書簡 (日付なし)。MoMA Archives, Nadelman Notes, Letters on Cubism, 1922-1925, p. 7.
- (112) Guillaume Apollinaire, „Alexander Archipenko“, *Der Sturm*, no. 200/201, 1914, p. 194 (Apollinaire, *Chronique d'art*, p. 442)。
- (113) Cf. Barbara Haskell, *Elie Nadelman, Sculptor of Modern Life*, New York, Whitney Museum of Art, Harry N. Abrams, 2003, p. 205, note 61.
- (114) Alexandre Archipenko, *Archipenko, Fifty Creative Years, 1908-1958*, New York, Tekhne, 1960, p. 47-50.
- (115) ゴディエ=ブルゼスカはこの間サン・ジュヌヴィエーヴ図書館に通い、解剖学の教科書の挿絵を模写している。Isabelle Klinka-Ballesteros, *Henri Gaudier Brzeska. Dessins*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou ; Musée des Beaux-Arts d'Orléans ; Fage éditions, 2009, p. 98.
- (116) この間、ゴディエ=ブルゼスカはミケランジェロやボルゲーゼのグラディエーター、大英博物館のパンテオンの大理石といった古典的な作品に倣った再現的な人体像も描いている。次を参照のこと。Pierre Brullé, « Carnet d'esquisses », dans *Henri Gaudier Brzeska dans les collections du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 67-72. 「自然」と「真実」の双方にしたがわなければならないとするゴディエ=ブルゼスカの見解のなかに、カトリヌ・シュヴィヨはロダンの影響を見ている。次を参照のこと。Catherine Chevillot, « Paris, creuset pour la sculpture (1905-1914) », thèse présentée devant l'Université de Paris-Ouest Nanterre, 2012, p. 45-48.
- (117) アグロは『セクション・ドール』展にも参加している。Debray et Lucbert, *La Section*

- (55) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 51.
- (56) Susan Grace Galassi and Marilyn McCully (eds.), *Picasso's Drawing, 1890-1921: Reinventing Tradition*, New York, The Frick Collection; Washington, D.C., National Gallery of Art 2011, p. 144-146.
- (57) William Rubin, « La genèse des *Demoiselles d'Avignon* », dans Hélène Seckel-Klein [et al.], *Les Demoiselles d'Avignon*, cat. exp., Paris, RMN, 1988, vol. 2, p. 436-437.
- (58) Mayer, "Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso, 1892-1937", p. 243.
- (59) フェルナンド・オリヴィエは、キュビズム黎明期に、ピカソと親しくしていた彫刻家（パリの自然誌博物館の研究員ジョゼフ・ドニケールの息子）が、たびたび夜の博物館にピカソを連れ出していたことを回想している。ピカソの友人アンドレ・サルモンはジョゼフ・ドニケールの息子の詩人ニコラ・ドニケールに連れられ、1906年に自然史博物館を訪れている。Olivier, *Picasso et ses amis*, p. 95. André Salmon, *Souvenirs sans fin, 1903-1940*, Paris, Gallimard, 2004, p. 470.
- (60) 1898年に設立された植物園内に立地するパリ国立自然誌博物館の比較解剖学ギャラリーでは通称「プーシャルドンのエコルシエ」が展示されていた。これはエドメ・プーシャルドンによって1741年に出版された解剖学的図版をもとに制作された模型である。20世紀初頭の展示風景の写真が自然誌博物館資料室に残されている（Cote cliché: P 2273, *Galerie d'anatomie: rez de chaussée: vue d'ensemble en 1907*, Photographie, *Galerie Anatomie comparée, 1907*, Source, cote: Ic 261）。
- (61) 例えば次の記事を参考のこと。Georges Rozet, « La beauté vivant », *La Culture Physique*, 1909, p. 162-163. Léon Sée, « La Ligne et la Mode », *La Culture Physique*, 15 octobre 1908, p. 1402-1403. Léon Sée, « La Proportion du Corps humain », *La Culture Physique*, 15 novembre 1908, p. 1485-1486. G. Rouchet, « Glorifions la beauté corporelle », *La Culture Physique*, 1 février 1911, p. 79-81.
- (62) Pierre Arnaud, « Imaginaires féminins et pratiques sportives: l'image de la femme bourgeoise et son usage des pratiques sportives, l'exemple de la revue *La femme française* (1902-1904) », *Les Athlètes de la république: Gymnastique, sport et idéologie républicaine 1870-1914*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 317-329. Jacques Thibault, "Les origines du sport féminin", dans Arnaud, *Les Athlètes de la république*, p. 331-340. Mary Lynn Stewart, *For Health and Beauty: Physical Culture for Frenchwoman, 1880s-1930s*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001, p. 151-172.
- (63) Michael Hau, *The Cult of Health and Beauty in Germany: A Social History, 1890-1930*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2003, p. 55-81. 下記も参照のこと。Fae Brauer, "Eroticizing Lamarckian Eugenics: The Body Stripped Bare during French Sexual Neoregulation", in Fae Brauer and Anthea Callen (dir.), *Art, Sex and Eugenics*, Burlington, Ashgate, 2008, p. 97-138.
- (64) Tamar Garb, "Modeling the Male Body: Physical Culture, Photography and the Classical Ideal", *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France*, London, Thames & Hudson, 1998, p. 55-79.
- (65) Brauer, « Eroticizing Lamarchian Eugenics », p. 97-138. 次も参照のこと。Gilbert Andrieu, « À propos d'un livre: Pour devenir belle ... et le rester, ou La culture physique au féminin avant

- 1914 », dans Pierre Arnaud et T. Terret (éds.), *Histoire du sport féminin*, tome 2 (Sport masculin - sport féminin, éducation et société), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 27-39.
- (66) Margaret Werth, "Representing the Body in 1906", in Marilyn McCully, *Picasso : The Early Years, 1892-1906*, exh. cat., Washington D.C., National Gallery, 1997, p. 277.
- (67) André Salmon, « Histoire anecdotique du cubisme », *La Jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1912, dans Seckel-Klein, *Les Demoiselles d'Avignon*, vol. 2, p. 674.
- (68) Lomas, "Another Frame : *Les Demoiselles d'Avignon* and Physical Anthropology", p. 118.
- (69) Elizabeth Cowling and Jennifer Mundy (eds.), *On Classic Ground : Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, cat. exp., London, Tate Gallery, 1990, p. 201.
- (70) Rubin, "Picasso", *Primitivism in 20th Century Art*, p. 260 (ルービン「ピカソ」, 259-260頁).
- (71) Röhrh, *History and Bibliography of Artistic Anatomy*, p. 39-100. レオナルド・ダ・ヴィンチの素描はその後解剖学的図想の模範とされ、数々の解剖学の歴史を扱った著書のなかで紹介されている。前述したパラダ・イ・サンティンの著書も、本章で例示した素描の複製を掲載している。Parada I Santín, *Anatomía Pictórica*, p. 13.
- (72) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 62.
- (73) *Ibid.*
- (74) Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, p. 655, note 27.
- (75) この点に関しては、2016年1月13日に東京日仏会館で行われた第123回日仏美術学会例会において、天野知香先生にご指摘いただいた。記して深謝申しあげます。
- (76) Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 58.
- (77) David Ramsay Hay, *The Geometric Beauty on the Human Figure Defined*, Edinburg and London, William Blackwood and sons, 1851.
- (78) *Ibid.*, p. 32.
- (79) Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, p. 61-68.
- (80) レンツ神父とツァイジングの著書の関係に着いては以下参照。Harald Siebenmorgen, *Die Anfänge der Beuroner Kunstschule, Peter Lenz und Jacob Wüger 1850-1875*, Thorbecke Verlag Sigmaringen, 1983, p. 177.
- (81) David Cottingham, *Cubism in the Shadow of War : The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, Yale University Press, 1998, p. 231, note 100. Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle*, p. 227-228, 242-262. Claire Barbillon, „Die Schule von Beuron und die Nabis : spirituelle Gemeinsamkeiten, theoretische Übereinstimmungen“, *Avantgardist und Malermönch : Peter Lenz und die Beuroner Kunstschule*, cat. exp., Hildesheim, By Quensen, 2007, p. 39-49.
- (82) この作品のための習作には、同様の菱形の形態をしばしば見出すことができる。例えば次のものを参照。Seckel-Klein, *Les Demoiselles d'Avignon*, vol. 1, p. 300, Carnet 15, 10R.
- (83) そのほかの例としては次の素描も参照のこと。Seckel-Klein, *Les Demoiselles d'Avignon*, p. 206, Carnet 16, 46R. またゼルヴォスのカタログ・レゾネにも類似例が見出せる (Z.IIa : 91 ; Z.IIa : 92 ; Z.VI : 1002 ; Z.VI : 1003 ; Z.VI : 1004 ; Z.VI : 1006 ; Z.VI : 1008)。
- (84) 1907年冬頃から《3人の女たち》に関連する習作が存在し、以降少なくとも3つの制作段階があったことがこれまで指摘されているが、多角形の構造が明瞭に認められるようになるのは、その第2段階にあたる1908年春以降である。以下を参照のこと。Pierre

- (37) *Ibid.*, p. 2.
- (38) Albert Gleizes, « Spiritualité, rythme, forme », dans Gaston Diehl [et al.], *Les Problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, 1945, p. 327.
- (39) 以下代表的な文献のみを挙げる。Rubin, “Picasso”, in *Primitivism in 20th Century Art*, p. 247-265 (ルービン「ピカソ」, 241-340頁)。Michael Leja, “Le Vieux Marcheur and Les Deux Risques : Picasso, Prostitution, Venereal Disease and Maternity, 1899-1907”, *Art History*, vol. 8, no. 1, 1985, p. 66-81. David Lomas, “A Canon of Deformity : Les Demoiselles d’Avignon and Physical Anthropology”, *Art History*, vol. 16, no. 3, 1993, p. 424-446.
- (40) Elizabeth Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, London, Phaidon, 2002, p. 170-175. Christopher Green, *Picasso : Architecture and Vertigo*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 43-48. Susan Mayer, “Ancient Mediterranean Sources in the Works of Picasso, 1892-1937”, Ph. D. diss., New York University, 1980. 孝岡睦子「世紀転換期における「パリスの審判」像の変容について——パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》を起点に」『美術史』第169冊, 2010年10月, 106-121頁。
- (41) Christopher Green, “‘Naked Problems’? ‘Sub-African Caricatures’? *Les Demoiselles d’Avignon*, Africa and Cubism”, in *Picasso’s Les Demoiselles d’Avignon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 129.
- (42) Leo Steinberg, “Resisting Cézanne : Picasso’s Three Women”, *Art in America*, vol. 66, no. 2, 1978. William Rubin, “From Narrative to ‘Iconic’ in Picasso : The Buried Allegory in *Bread and Fruit Dish on a Table* and the Role of *Les Demoiselles d’Avignon*”, *The Art Bulletin*, vol. 65, no. 4, 1983, p. 615-649. Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : Les voies du primitivisme dans l’art français*, Paris, Flammarion, 2010, p. 381-412.
- (43) Josep Palau i Fabre, *Picasso Cubisme, 1907-1917*, trad. du catalan par Robert Marrast, Paris, A. Michel, 1990, p. 24. Natasha Staller, “Gods of Art : Picasso’s Academic Education and Its Legacy”, in Marilyn McCully (ed.), *Picasso, The Early Years, 1892-1906*, exh. cat., New Haven and London, Yale University Press, 1997, p. 67-81. Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 56.
- (44) 数々の研究者たちが、ピカソの人体比率デッサンとアカデミックな伝統との関連性を指摘し、《アヴィニョンの娘たち》の絵画的実験の背景に存在する画家の絵画的伝統への関心について言及している。Yve-Alain Bois, “Painting as Trauma”, *Art in America*, vol. 76, no. 6, 1988, p. 133-140, 172-173. Staller, “Gods of Art”. David Lomas, “Another Frame : *Les Demoiselles d’Avignon* and Physical Anthropology”, in Christopher Green (ed.), *Picasso’s Les Demoiselles d’Avignon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 104-127. Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, p. 58. Green, *Picasso : Architecture and Vertigo*, p. 45-46. Irving Lavin, “Théodore aubanel’s les filles d’Avignon and Picasso’s sum of destructions”, dans *Cubist Picasso*, exh. cat., Paris, Flammarion, 2007, p. 55-69.
- (45) Lluís Bagunyà, “Picasso’s Formal Training & Apprenticeship, Málaga 1880- Barcelona 1898”, *Picasso : The Development of a Genius, 1890-1904*, Barcelona, Lunewerg Editores, 1997, p. 47-57. Joan P. Uraneck, “Picasso’s ‘Two Views of a Left Eye’ of 1892-93 : A Recent Discovery”, *The Burlington Magazine*, vol. 145, no. 1205, 2003, p. 585-587. Joan P. Uraneck, “Picasso’s ‘Academic Study of a Cast of a Classical Sculpture’ (1893-94) and the Sight-size Technique”, *The Burlington Magazine*, vol. 150, no. 1269, 2008, p. 826-828.

- (46) 下記参照のこと。Bagunyá, *Picasso : The Development of a Genius, 1890–1904*, no. 25. 以下のデッサンにも解剖学的習作が認められる。Hélène Seckel-Klein (éd.), *Max Jacob et Picasso*, cat. exp., Paris, RMN, 1994, p. 313 (Le carnet de Max Jacob et Picasso, 35R). ピカソがバルセロナのロンハ美術学校において受けていた解剖学の授業については下記も参照のこと。John Richardson, *The Life of Picasso : The Prodigy, 1881–1906*, New York, Random House, 2007, p. 65 (ジョン・リチャードソン『ピカソ I——神童 1881～1906』木下哲夫訳, 白水社, 2015 年)。
- (47) Boris Röhrli, *History and Bibliography of Artistic Anatomy*, Hildesheim, Zürich and New York, George Olms Verlag, 2000, p. 110–120.
- (48) スペインでは、アルフェヤアントニオ・パロミーノらによる優れた美術解剖学の教科書が 16 世から 18 世紀にかけて数多く出版されていた。またホセ・パラダ・イ・サンティンにより出版された『絵画的解剖学』(1894 年) が示しているように、19 世紀末には解剖学の教科書をとおして美術学校で学ぶことのできる知識は非常に充実していた。Javier Navarro de Zuñiga, *Imágenes de la perspectiva*, Madrid, Siruela, 1996. José Parada I Santín, *Anatomía Pictórica*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, 1894. このほかにマティアス・デュヴァルの『画家のための解剖学教書』のスペイン語翻訳の出版やアントニオ・マリア・エスキヴァルの『美術解剖学の要素』の再版も 19 世紀末に行われている。Röhrli, *History and Bibliography of Artistic Anatomy*, p. 250–252.
- (49) María José Salazar, *Pablo Gargallo (1881–1934). Dibujos : catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2010, vol. 1, cat. no. 99.
- (50) 次の素描を参照のこと。Museu Barcelona Picasso, Inv. no. MPB 110.550, Inv. no. MPB 110.536.
- (51) 1905 年の素描《雑誌『キュルチュール・フィジック』を持つギヨーム・アポリネールの肖像》(図 19) に風刺的な調子を認めることができることから、ピカソが当時ブルジョワ階級たちのあいだで流行していた筋肉の鍛錬を半ば揶揄していたとする見解も存在する。しかしピカソがこの素描のなかで揶揄しているのが、『キュルチュール・フィジック』の方針に対してなのかは明らかではない。また筋肉の鍛錬を風刺するような素描はほかに知られていない。したがってこの素描はむしろ、『キュルチュール・フィジック』そのものではなく、この雑誌を愛読していた友人アポリネールへの、愛情を込めたカリアチュアであると考えほうが妥当であると考えられる。というのも、ピカソは仲の良い詩人のカリカチュアをこの時期にしばしば描いているからである。なお、アポリネールは当時ボディ・ビルディングの先駆的な雑誌であった『キュルチュール・フィジック』に傾倒しており、その熱中ぶりは、アポリネール自身 1907 年に同雑誌に論文を寄稿していることから窺える。Guillaume Apollinaire, « Guy de Maupassant athlète », *La Culture physique*, no. 52, 1907, p. 116–119.
- (52) Cowling, *Picasso, Style and Meaning*, p. 152–157.
- (53) Tamar Garb, “To Kill the Nineteenth Century : Sex and Spectatorship with Gertrude and Pablo”, in Christopher Green (dir.), *Picasso's Les Femmes d'Alger*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2001, p. 59.
- (54) Christine Poggi, “Douc Expositions : Picasso, Drawing, and the Making of Gender, 1906–1908”, in Emily Braun and Rebecca Rabinow (éds.), *Cubism : The Leonard A. Lauder Collection*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art ; New Haven and London,

頁).

- (3) Ernst Hans Gombrich, "Formula and Experience", *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1960, p. 146-178 (E・H・ゴンブリッ
チ「方法と経験」『芸術と幻影』瀬戸慶久訳, 岩崎美術社, 1979年, 213-250頁).
- (4) Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basileae [Basel], Ex officina
Joannis Oporini, 1543.
- (5) Juan de Arfe y Villafañe, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, Savillia,
Andrea Pascioni y Juan de León, 1585-87. アルフェとダ・ヴィンチの解剖学素描の係に
しては以下を参照のこと。Boris Röhl, "Leonardo Da Vinci's anatomical drawings and Juan de
Arfe y Villafañe", *Archivo Español de Arte*, vol. 87, no. 346, 2014, p. 139-156.
- (6) Walter L. Strauss, *The Human Figure by Albrecht Dürer: The Complete Dresden Sketchbook*,
New York, Dover Publication, 1972. Erhard Schön, *Unterweisung der Proportion und Stellung der
Possen*, Nürnberg, 1538.
- (7) Mathias Duval et Édouard Cuyet, *Histoire de l'anatomie plastique. Les maîtres, les livres et les
écorchés*, Paris, Société française d'édition d'art, 1898. *L'écorché*, cat. exp., Rouen, Musée des
Beaux-Arts de Rouen, 1977.
- (8) Morwena Joly, *La Leçon d'anatomie: Le corps des artistes de la Renaissance au Romantisme*,
Paris, Hazan, 2008, p. 86.
- (9) Gérard Audran, *Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*,
Paris, 1683.
- (10) Bernardino Genga, Charles Errard, Giovanni Maria Lancisi, *Anatomia per Uso et Intelligenza
del Disegno*, Roma, Domenico de Rossi, 1691.
- (11) Joly, *La Leçon d'anatomie*, p. 51-55.
- (12) Barbara Maria Stafford, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and
Medicine*, Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 1991, p. 24 (バーバラ・M・スタ
フォード『ボディ・クリティシズム——啓蒙時代のアートと医学における見えざるもの
のイメージ化』高山宏訳, 国書刊行会, 2006年, 45頁).
- (13) この問題に関しては以下も参照のこと。Philippe Comar, « Une leçon d'anatomie à l'École
des beaux-arts », dans Philippe Comar (éd.), *Figures du corps: une leçon d'anatomie à l'école
des beaux-arts*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 2008, p. 19-
23.
- (14) Denis Diderot, *Essais sur la Peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984,
p. 13-14. 彼は1781年にも同様の言及を繰り返している。Denis Diderot, *Héros et Martyrs.
Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, Paris, Hermann, 1995, p. 431.
- (15) Charles Nicolas Cochin, « Second discours » [19 février 1779], *Recueil de quelques pièces
concernant les arts*, tome III (Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des Sciences,
Belles-Lettres & Arts de Rouen), 1972, p. 8-10.
- (16) Comar, « Une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts », dans Comar, *Figures du corps*,
p. 24-25.
- (17) この章の注7の参考文献に加え, 次を参照のこと。Jean-François Debord, « De l'anato-
mie artistique à la morphologie », dans Jean Clair (éd.), *L'âme au corps: arts et sciences, 1793-
1993*, cat. exp., Paris, RMN; Gallimard/Electa, 1993, p. 104-106.

- (18) Philippe Sénéchal, « L'Anatomie du Gladiateur combattant de Jean-Galbert Salvage : science et art à Paris sous l'Empire », *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 219-228.
- (19) Pierre Nicolas Gerdy, *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, de physiologie et de chirurgie*, Paris, Béchet Jeune, 1829. Julien Fau, *Anatomie des formes du corps humain à l'usage des peintres et des sculpteurs*, Paris, Méquignon-Marvis, 1865. Mathias Duval, *Précis d'anatomie à l'usage des artistes*, Paris, A. Quintin Éditeur, 1881. Paul Richer, *Anatomie artistique : description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1890.
- (20) Philippe Comar, « Nu masculin : figure de l'idéal », dans Guy Cogeval (dir.), *Masculin/masculin*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay ; Flammarion, 2013, p. 89-93. Joly, *La Leçon d'anatomie*, p. 177-178.
- (21) Erwin Panofsky, "The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles", *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (アーウィン・パノフスキー「様式史の反映としての人体比率理論史」『視覚芸術の意味』中森義宗・内藤秀雄・清水忠訳, 岩崎美術社, 1971年).
- (22) *Ibid.*, p. 60 (同上, 72頁).
- (23) *Ibid.*, p. 65 (同上, 77頁).
- (24) *Ibid.*, p. 94 (同上, 95頁).
- (25) *Ibid.* (同上, 95頁).
- (26) *Ibid.* p. 98 (同上, 97頁).
- (27) Claire Barbillon, *Canons et théories de proportions du corps humain en France (1780-1895)*, thèse pour l'obtention de doctorat présentée devant l'Université de Paris X-Nanterre, 1998. Claire Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle : L'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- (28) 例えば以下を参照のこと。Johann-Gottfried Schadow, *Polyclète ou théorie des mesures de l'homme : selon le sexe et l'âge ; avec indication des grandeurs réelles d'après le pied du Rhin*, 1834. このことに関しては以下に詳しい。Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle*, p. 145-152.
- (29) Alphonse Bertillon, Coudereau, A. Hovelacque [et al.], *Dictionnaire des sciences anthropologiques : anatomie, crâniologie, archéologie préhistorique, ethnographie (mœurs, arts, industrie), démographie, langues, religions*, Paris, O. Doin ; Marpon et Flammarion, 1884-1895.
- (30) 例えば以下を参照のこと。Adolphe Quételet, *Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou Essai de physique sociale*, Paris, Bachelier, 1835.
- (31) Paul Richer, *Canon des proportions du corps humain*, Paris, C. Delagrave, 1893.
- (32) Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle*, p. 215.
- (33) *Ibid.*, p. 257-289.
- (34) Richard Cantinelli, « L'exposition internationale de Lyon », *Gazette des beaux-arts*, juillet-décembre 1914, p. 146. なお, この論文の挿絵に用いられている素描のオリジナルは, 次の目録に掲載されている。Bertina Suida Manning e William Suida, Bertina Suida Manning, *Luca Cambiaso, la vita et le opera*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1957, fig. 430.
- (35) パノフスキー『視覚芸術の意味』, 67-102頁。
- (36) Albert Gleizes, « Le Cubisme et la Tradition », *Montjoie !*, 25 février 1913, p. 2.

- ゾラ「ブルードンとクールベ」(1865年7月26日), 同『美術論集』三浦篤・藤原貞朗訳, 藤原書店(ゾラ・セクション第9巻), 2010年, 12頁).
- (125) Émile Zola, « M. H. Taine, artiste » [15 février 1866], dans Zola, *Écrits sur l'art*, p. 80 (エミール・ゾラ「芸術家としてのH・テヌ」(1866年2月15日), 同『美術論集』, 61-62頁).
- (126) *Ibid.*, p. 81 (同上, 62頁).
- (127) Émile Zola, « Le moment artistique » [4 mai 1866], dans Zola, *Écrits sur l'art*, p. 108 (エミール・ゾラ「芸術の現在」(1866年5月4日), 同『美術論集』, 88-89頁). ゾラが用いる「自然」という用語は, 芸術家の気質ではなく芸術家をとりまく現実を意味している点で, デュランティがこの語に与えている意味(芸術家に宿る気質)とは異なる対象を指す。
- (128) *Ibid.*
- (129) Émile Zola, « M. Manet » [7 mai 1866], dans Zola, *Écrits sur l'art*, p. 116 (エミール・ゾラ「マネ氏」(1866年5月7日), 同『美術論集』, 98頁).
- (130) 「色のひろがり」(taches)は, 染みないしは「色斑」とも訳される言葉である。ゾラの美術批評におけるこの語の特異性については, 次の文献を参照のこと。Arden Reed, “The Stain of Modernism”, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism: Blurring Genre Boundaries*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 56-91. またこの語は, ゾラ以降, 印象派の芸術家たちに普及することになる。Joachim Pissarro, « Aux sources de l'art moderne », traduit de l'anglais par Hélène Tronc, *Cézanne et Pissarro, 1865-1885*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 2006, p. 36.
- (131) Émile Zola, « Le naturalisme au Salon » [du 18 au 22 juin 1880], dans Émile Zola, *Écrits sur l'art*, 1991, p. 420 (エミール・ゾラ「サロンにおける自然主義」(1880年6月18-22日), 同『美術論集』, 407頁).
- (132) Camille Mauclair, *The Great French Painters and the Evolution of French Painting from 1839 to the Present Day*, London, Duckworth and Co., 1903, p. 46.
- (133) *Ibid.*, p. 53.
- (134) Wassily Kandinsky, *Rückblicke* [1913], in *Autobiographische Schriften*, herausgegeben von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern, Benteli, 2004, p. 32 (『カンディンスキー著作集』西田秀穂訳, 美術出版社, 2000年, 19頁).
- (135) この作品は Joachim-Raphaël Boronali という偽名で出品されている。ボロナリーというイタリア風の姓が採用されているのは, マリネッティによる1909年の「未来派宣言」を意識したものであることが, 先行研究で指摘されている。Daniel Grojnowski, « L'âne qui peint avec sa queue : Boronali au Salon des Indépendants », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 88, juin 1991, p. 41-47.
- (136) エミール・ゾラ「サロンにおける自然主義」(1880年6月19日), 同『美術論集』, 407頁。
- (137) Paul Hayes Tucker, with George T. M. Shackelford and Mary Anne Stevens, *Monet in the 20th century*, exh. cat., London, Royal Academy of Arts.; Boston, Museum of Fine Arts, 1998. Cécile Debray (dir.), *Nymphéas: L'abstraction américaine et le dernier Monet*, Paris, Musée d'Orangerie, RMN, 2018.
- (138) Thomson, *Art of the Actual*, p. 33-79.

- (139) Maurice Denis, « A propos de l'exposition d'A. Séguin », *La Plume*, 1 mars 1895, p. 119 (Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 23). なお、「自然に付与された人間」(l'homme additus naturae) という言葉は、フランシス・ベーコンの命題「芸術とは自然に付与された人間である (Ars sive additus rebus Homo)」に由来しており、後にシャルル・ブランの『素描芸術の文法』(1860 年より『ガゼット・デ・ボザール』誌に掲載された記事が、1880 年に単著(完全版)として刊行)やゴンクール兄弟による小説『マネット・サロモン』(1867 年)に引用されるものである。Charles Blanc, *Grammaire des Arts du dessin* [Paris, H. Laurens, 1876], Claire Barbillon (éd.), Paris, Éditions de l'ENSBA (collection Beaux-Arts/Histoire), 2000, p. 43. Frères Goncourt, *Manette Salomon* [1867], Paris, Gallimard (Folio Classique), 1996, p. 541.
- (140) Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture, Paul Gauguin » [9 février 1891], *Mercure de France*, no. 15, mars 1891, p. 162-163. 該当箇所の翻訳は下記を参照のこと。天野知香『装飾／芸術——19-20 世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ, 2001 年, 178-179 頁。
- (141) Maurice Denis, « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme » [*L'Occident*, mai 1909], dans Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 268.
- (142) *Ibid.*
- (143) *Ibid.*, p. 275-276.
- (144) *Ibid.*, p. 277.
- (145) *Ibid.*, p. 278.
- (146) 19 世紀の科学史における「客観性」の概念と写真の関係については以下を参照。Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity*, New York, Zone Book, 2010, p. 115-190.
- (147) ドニとキュビズムの関係については、下記を参照のこと。Françoise Lucbert, « Le cubisme selon Maurice Denis / Maurice Denis selon les cubistes », dans Jean-Paul Bouillon (dir.), *Du Romantisme à l'Art Déco, Lectures croisées*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 223-230.
- (148) Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 267.
- (149) Gleizes et Metzinger, *Du Cubisme*, p. 42 (フライ編『キュビズム』, 152 頁)。
- (150) Fernand Léger, « Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative » [*Temps présent*, 2 avril 1913], dans Sylvie Forestier (éd.), *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 2009, p. 37-38 (同上, 184 頁)。
- (151) Gleizes et Metzinger, *Du Cubisme*, p. 63-64 (同上, 160-161 頁)。

第2章 現実の解剖, 解体

- (1) 例えば 1979 年に出版されたピエール・デクスによるピカソのキュビズム作品のカタログ・レゾネをもとに集計すると、1907 年には身体像を扱った絵画作品は全体の 8 割を超えるのに対し、静物画や風景画はそれぞれ全体の 1 割に満たない。1908 年および 1909 年には、静物画の割合が全体の 2 割ほどまで増えるものの、依然として身体像を中心主題とした絵画は全体の 7 割近くを占めている。
- (2) Jack D. Flam, "Matisse and The Fauve", in William Rubin, *Primitivism in 20th Century Art*, exh. cat., New York, MoMA, 1984, p. 219 (ジャック・D. フラム「マティスとフォーヴの作家たち」大久保恭子訳, ルービン編『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』, 219

- (97) *Ibid.* なお、批評家ジャック・リヴィエールは、1912年の論文「絵画における最近の傾向」のなかで、同様の技法を批判の対象としている。リヴィエールはキュビズムが量感を表現しようとして対象のすべての面を表現することで、「折り曲げた地図のような様相」を、描かれた対象に与えてしまっていると批判している。Jacques Rivière, « Sur la tendance actuelle de la peinture », *Revue d'Europe et d'Amérique*, 1^{er} mars 1912, p. 401 (フライ編『キュビズム』, 115頁。八重樫はここで原文の *carte dépliée* を「展開図」と訳している)。
- (98) Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, p. 20 (カーンワイラー『キュビズムへの道』, 23頁)。
- (99) *Ibid.*, p. 29-30 (同上, 34頁)。
- (100) Guillaume Apollinaire, « Réalité. Peinture pure » [*Les Soirées de Paris*, no. 11, 1912], dans Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, p. 494-496。
- (101) Pascal Rousseau, « Fenêtres », dans Robert Delaunay, 1906-1914. *De l'impressionnisme à l'abstraction*, cat. exp., Paris, Mnam, 1999, p. 166-171。
- (102) ロベール・ドローネーはすでに1905年頃にメッツァンジェに送った書簡のなかで、シュヴールルの「同時対比の法則」について言及している。Gustav Vriesen, Max Imdahl and Maria Pelikan, *Robert Delaunay: Light and Color*, New York, Harry N. Abrams, 1967, p. 18。しかし彼は、「同時対比を最終的に見つけた」のは1912年の《街に開かれた窓》であったと手記に記している。Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, SEVPEN, 1957, p. 110。ジョルジュ・ロックは、このことを指摘し、次のように解釈する。まず、ドローネーがキュビズムを開始する1905年頃に彼がシュヴールルに言及する場合には、スーラをはじめとする新印象派と同様に、色彩を併置し網膜上で混ぜ合わせるという技法について論じている。これに対し、1912年以降彼が論じる「同時対比」は、新印象派的な色彩による「技術」ではなく「純粹絵画」という新しい境地を拓くものであった。つまりシュヴールルがドローネーに与えたものは、実践に用いることのできる技術ではなく、抽象芸術に応用することのできるような「同時対比」という言葉そのものだったのだと、ロックは結論している。Georges Roque, *Art et science de la couleur*, Paris, Gallimard, 2009, p. 392-394。
- (103) Fernand Léger, « Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative » [*Temps présent*, 2 avril 1913], dans Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Sylvie Forestier (éd.), Paris, Gallimard (Folio Essais), 2009, p. 25 (フライ編『キュビズム』, 178頁)。
- (104) *Ibid.*, p. 26 (同上, 178頁)。
- (105) *Ibid.*, p. 28-29 (同上, 180頁)。
- (106) *Ibid.*, p. 38 (同上, 181頁)。
- (107) Piet Mondrian, "The New Plastic in Painting" [1917], in Harry Holtzman and Martin S. James (eds.), *The New Art-The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston, G. K. Hall & Co., 1986, p. 27-74 (ピエト・モンドリアン「絵画における新造形主義」, ハンス・L. C. ヤッフエ編『抽象への意志——モンドリアンと〈デ・ステイル〉』赤根和生訳, 朝日出版社, 1984年, 48-116頁)。
- (108) *Premier Manifeste du salon des Réalités nouvelles*, 1948, n.p., reprod. dans Arthur Cavanna et Daniel Schidlower, *Réalités nouvelles, 1946-1955*, Paris, Galerie Drouart, 2006, p. 37。
- (109) Gaston Picard, « Interviews, M. Guillaume Apollinaire et la Nouvelle École Littéraire », *Le*

Pays, 24 juin 1917, p. 2.

- (110) Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes : méditations esthétiques*, L.-C. Breunig et J.-Cl. Chevalier (éds.), Paris, Hermann, 1980, p. 69 (フライ編『キュビズム』, 171-172頁).
- (111) アポリネールは「超自然主義」を「超現実主義」へと置き換えることを1917年にポール・デルメにあてた手紙のなかで提案している。Guillaume Apollinaire, « Lettre à Paul Dermée, mars 1917 », *Esprit Nouveau*, no. 26, 1924. こうして1918年に上演されたアポリネールの戯曲『ティレジアスの乳房』の副題には、「ドラマ・シュルレアリスト」という言葉が挿入されることとなる。
- (112) Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, tome II, p. 865.
- (113) *Ibid.*, p. 866.
- (114) Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), tome I, 1977, p. 865-866.
- (115) ただし、同じ宣言のなかで、アポリネールはブルトンによる批判の対象にもされている。曰く「アポリネールは、シュルレアリスムの字面だけを、まだ不完全な形で所有していたに過ぎず、注意を惹くに足るような論理的な外観を、この言葉に与えるだけの力はなかった」。André Breton, « Manifeste du surréalisme » [1924], *Œuvres complètes*, Édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, tome I, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 327 (アンドレ・ブルトン『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳, 学芸書林, 1974年, 48頁).
- (116) Linda Nochlin, *Realism*, Baltimore, Penguin Books, 1971. Gabriel P. Weisberg, *Beyond Impressionism: The Naturalist Impulse in European Art, 1870-1905*, London, Thames & Hudson, 1992. Richard Thomson, *Art of the Actual: Naturalism and Style in Early Third Republic France, 1880-1900*, New Haven and London, Yale University Press, 2012.
- (117) 下記の展覧会カタログにおけるクールベの序文。Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet, avenue Montaigne, 7, Champs-Élysées, préface par G. Courbet, Paris, Simon Raçon, 1855.
- (118) Edmond Duranty, « Réalisme », *Réalisme*, 15 novembre 1856, p. 1.
- (119) Charles Baudelaire, « Salon de 1859. III. La Reine des facultés » [1859], *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, p. 620 (シャルル・ボードレール「1859年のサロン——諸能力の女王」『ボードレール全集』第3巻美術批評「上」, 阿部良雄訳, 筑摩書房, 1985年, 310頁).
- (120) Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne. III. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » [1863], *Œuvres complètes*, tome II, p. 690 (シャルル・ボードレール「現代生活の画家——世界人, 群衆の人, そして子供である芸術家」『ボードレール全集』第4巻 散文詩・美術批評「下」・音楽批評・哀れなベルギー, 阿部良雄訳, 筑摩書房, 1987年, 145頁).
- (121) *Ibid.*, p. 693 (同上, 149頁).
- (122) *Ibid.*, p. 694 (同上, 149頁).
- (123) *Ibid.*
- (124) Émile Zola, « Proudhon et Courbet » [26 juillet et 31 août 1865], dans Émile Zola, *Écrits sur l'art*, Jean-Pierre Leduc-Adine (éd.), Paris, Gallimard (collection tel), 1991, p. 44 (エミール・

巨匠を褒め称えている。それから半年後、アポリネールはサロン・ドートンヌを訪れ、第8室に集結したキュビズムの作品が「アングルの教え」にしたがうものだと認めている。1912年のサロン・デ・ザンデパンダンでも、アポリネールはメッツァンジェの作品のうちに、「偉大なる伝統」である「アングルの教え」を認めている。Guillaume Apollinaire, « L'Exposition Ingres. Avec ses tableaux et ses dessins, on expose sa palette et son violon » [*L'Intransigeant*, 28 avril 1911], dans Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Textes réunis avec préface et notes par L. -C. Breunig, Paris, Gallimard, 1993, p. 220. Guillaume Apollinaire, « L'attention exceptionnelle accordée par la presse au cubisme prouve son importance » [*L'Intransigeant*, 11 octobre 1911], dans Apollinaire, *Chronique d'art*, p. 254. Guillaume Apollinaire, « Le Salon des Indépendants » [*L'Intransigeant*, 19 mars 1912], dans Apollinaire, *Chronique d'art*, p. 293.

- (64) むしろ第一次世界大戦前は、アポリネールはピカソのなかにアングルの影響ではなくミケランジェロとの共通点を認めている。1912年の記事「ミケランジェロからピカソへ」のなかで、アポリネールは、キュビズムに先立つピカソの「青の時代」と「薔薇色の時代」における「『理性』、『芸術』、『調和』、『均衡』」の希求を、イタリアの巨匠ミケランジェロと共通する長所とみなしている。Guillaume Apollinaire, « De Michel-Ange à Picasso » [*Marches de Provence*, février 1912], dans Apollinaire, *Chronique d'art*, p. 269.
- (65) Eugène Guillaume, « l'enseignement du dessin », *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, partie I, tome 1, 1882, p. 684-685.
- (66) Gaston Quénioux, *Manuel de dessin à l'usage de l'enseignement primaire*, Paris, Hachette, 1910, p. 4-7, 23-24.
- (67) Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, p. 42.
- (68) Ann Jefferson, *Genius in France : An Idea and its Issues*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2015.
- (69) Fabienne Hulak, *La Nudité de l'Art, suivi de Marcel Réja, l'Art chez les fous (1907)*, préface de Pierre Vermeersch, Nice, Les Éditions Fabienne Hulak, 1994, p. 6.
- (70) 後の研究のなかで、この作品は、1845年生まれの保険会社社員アルベール・パロン・ドゥ・ラヴァレによるものであることが判明している。*Ibid.*, p. XXXVI.
- (71) *Ibid.*, p. 9.
- (72) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung : ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], München, R. Piper & co. Verlag, 1921, p. 21 (ヴィルヘルム・ヴォリンゲル『抽象と感情移入——東洋芸術と西洋芸術』草薙正夫訳、岩波文庫、1953年、34頁)。
- (73) *Ibid.*, p. 23 (同上、37頁)。
- (74) *Ibid.*, p. 24-25 (同上、38頁)。
- (75) *Ibid.*, p. 25 (同上、38頁)。
- (76) ここでの訳は、次のカタログに収録されたル・フォーコニエ筆のフランス語草稿を参照した。Henri Le Fauconnier, « L'Œuvre d'art », dans *Henri Le Fauconnier, Kubisme en Expressionisme in Europa*, cat. exp., Haarlem, Frans Hals Museum, 1993, p. 61 (Henri Le Fauconnier, „Das Kunstwerk“, *Neue Künstlervereinigung München*, München, Moderne Galerie Tannhäuser, 1910)。
- (77) Roger Allard, « Au Salon d'Automne de Paris », *L'Art Libre*, Lyon, novembre 1910, p. 443.

- (78) Linda D. Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 46-57.
- (79) Tom H. Gibbons, "The Cubism and 'the Fourth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 44, 1981, p. 130-147.
- (80) Percy North and Susan Krane, *Max Weber: The Cubist Decade, 1910-1920*, exh. cat., Atlanta and Georgia, High Museum of Art, 1991, p. 95.
- (81) Guillaume Apollinaire, « La peinture nouvelle », *Les Soirées de Paris*, no. 23, 1912, p. 89-90.
このテキストは1911年11月のアポリネールによる講演原稿がもととなっている。
- (82) André Tudesq, « Du cubisme et de ses détracteurs: Une querelle autour de quelques toiles », *Paris-Midi*, 4 octobre 1912, p. 1.
- (83) Metzinger, « Note sur la peinture », p. 650 (フライ編『キュビズム』, 86頁).
- (84) Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du Cubisme* [1912], Paris, Éditions Présence, 2003, p. 63 (同上, 161頁).
- (85) Maurice Raynal, « Qu'est-ce que ... le "cubisme"? », *Comœdia illustré*, no. 6, 20 décembre, 1913, n.p. マックス・ジャコブも、次の書簡のなかで同様の主張を行っている。Max Jacob, Lettre à André Salmon, le 23 avril 1943, dans Jacqueline Gojard (éd.), *Max Jacob, André Salmon: correspondance 1905-1944*, Paris, Gallimard, 2009, p. 305.
- (86) この展覧会については以下を参照のこと。Cécile Debray et Françoise Lucbert, *La Section d'or, 1912-1920-1925*, cat. exp., Paris, Éditions Cercle d'art, 2000.
- (87) Guillaume Apollinaire, *Bulletin de la Section d'Or*, 9 octobre 1912 (Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (éds.), tome II, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1991, p. 484).
- (88) Adolf Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, B. Leipzig, 1854. Charles Henry, *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, La Revue contemporaine, 1885. 次も参照のこと。Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or* [1931], Paris, Gallimard, 1959. Michael F. Zimmermann, *Les mondes de Seurat, son oeuvre et le débat artistique de son temps*, Paris, Éditions Albin Michel, 1991, p. 227-275.
- (89) Dora Vallier, *Jacques Villon, œuvres de 1897-1956*, Éditions Cahiers d'art, 1957, p. 61-62. Dora Vallier, *L'intérieur de l'art*, Paris, Seuil, 1982, p. 118. ただしヴァリエールは後に色彩の理論においてはジャック・ヴィヨンが黄金比率の理論を適用していたことを証言している。 *Ibid.*, p. 22.
- (90) *Ibid.*, p. 118.
- (91) Metzinger, « Note sur la peinture », p. 650 (フライ編『キュビズム』, 87頁).
- (92) Guillaume Apollinaire, « Art et Curiosité. Les commencements du cubisme » [*Le Temps*, 14 octobre 1912], dans Apollinaire, *Chronique d'art*, p. 342.
- (93) *Ibid.*, p. 343.
- (94) J. M. Nash, "The Nature of Cubism. A study of confronting explanations", *Art History*, vol. 3, no. 4, 1980, p. 435-447.
- (95) Maurice Raynal, « Conception et vision », *Gil Blas*, 29 août 1912, p. 4 (フライ編『キュビズム』, 136頁).
- (96) *Ibid.*, p. 4 (フライ編『キュビズム』, 139頁).

- (40) 素描教育における幾何学の役割の重要性についてはゴンブリッチが見取り図的な研究を展開している。Ernst Hans Gombrich, “Formula and Experience”, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon Books, 1960, p. 146-178 (E・H・ゴンブリッチ「方法と経験」『芸術と幻影』瀬戸慶久訳, 岩崎美術社, 1979年, 213-250頁)。また以下の論文では、セザンヌが遠近法の理論に関心を抱いていたことが明らかにされている。Theodore Reff, « Cézanne et la perspective: quelques remarques à la lumière de documents nouveaux », *Revue de l'Art*, vol. 86, no. 1, 1989, p. 8-15.
- (41) Louis Vauxcelles, « Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1907, p. 1.
- (42) キュビズムの芸術家におけるセザンヌの影響を「セザンヌ主義」と呼ぶこの用法は、ルービンが1977年の論文(Rubin, “Cézannisme and the Beginnings of Cubism”)のなかでブラックおよびピカソのキュビズム様式に認められるセザンヌ的な要素に対して用いて以降、一般的に美術史研究でも使用されるようになった。それ以前は、キュビズムではなく、フォヴィスムやナビ派、エコール・ド・パリの画家たちにおけるセザンヌ的な作風を指す場合が多かった。例えばヴォークセルは、アンリ・ド・ヴァロケヤトン・フリエスの作品にセザニズムを認めている。Cf. Louis Vauxcelles, « Salon d'Automne », *Gil Blas*, 7 novembre 1913, p. 6. Louis Vauxcelles, « Salon de la société nationale », *Gil Blas*, 12 avril 1914, p. 3.
- (43) Louis Vauxcelles, « Salon des Indépendants », 20 mars 1907, p. 1.
- (44) Louis Vauxcelles, « Salon des Indépendants », *Gil Blas*, 20 mars 1908, p. 2.
- (45) *Ibid.*
- (46) *Ibid.*
- (47) Louis Vauxcelles, « Salon d'automne », *Gil Blas*, 30 septembre 1908, p. 2.
- (48) Louis Vauxcelles, « Exposition Braque chez Kahnweiler, 28 rue Vignon », *Gil Blas*, 14 novembre 1908 (フライ編『キュビズム』, 73頁)。
- (49) Léon Werth, « Exposition Picasso », *La Phalange*, 20 juin 1910, p. 728 (同上, 181頁)。
- (50) André Salmon, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1912, p. 43 (同上, 119頁)。
- (51) Daniel-Henry Kahnweiler, « L'Art Nègre et le Cubisme », *Présence Africaine*, no. 3, 1948, p. 369 (カーンワイラー『キュビズムへの道』, 157頁)。
- (52) *Ibid.*, p. 368 (同上, 156頁)。
- (53) *Ibid.* (同上)。
- (54) この言葉の意味するものに関してはすでに多くの議論がある。次に挙げる20世紀のプリミティヴィズムの主要研究では、主にアフリカやオセアニア、中世の芸術、子供の芸術などが含まれている。Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* [1938], Cambridge, MA, Harvard University Press, 2014 (ロバート・ゴールドウォーター『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』日向あき子訳, 岩崎美術社, 1971年)。Jean Laude, *La peinture française et « l'art nègre » (1905-1914)*, Paris, Klincksieck, 1968。またフィリップ・ダジャンは、プリミティヴィズムを「野蠻^{ワイルド}」という概念と結びつけながら、人間の本能や無垢なまなざしに宿る創造の力にもとづいた自由な芸術として捉えている。Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage: Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 2010。大久保恭子はさらに、プリミティヴィズムという概念がどのように形成されたのかを、マティスら芸術家による部族芸術の受容から、ルービンの1985年の展覧会へ向け

られた批判までも包括しながら考察している。大久保恭子『「プリミティヴィズム」と「プリミティヴィズム」——文化の境界をめぐるダイナミズム』三元社、2009年。文学と美術史、美学の領域を横断しながら「ブラック・モダニズム」を問う近年の日本における意欲的な取り組みとして、下記の論集も参照されたい。吉澤英樹編『ブラック・モダニズム——間大陸の黒人文化表象におけるモダニティの生成と歴史化をめぐる』未知谷、2015年。

(55) William Rubin, "Introduction", in *Primitivism in 20th Century Art*, p. 5 (ウィリアム・ルービン「モダニズムにおけるプリミティヴィズム」小林留美・長谷川裕子訳、ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』, 5頁)。

(56) *Ibid.*

(57) *Ibid.*, p. 18-19.

(58) *Ibid.*, p. 19.

(59) Sophie Schvalberg, *Le Modèle grec dans l'art français, 1815-1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 20.

(60) Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage*, p. 338.

(61) この肖像画制作の経緯と、ピカビアによるパロディーについては、下記を参照のこと。Rosalind Krauss, "Picasso / Pastiche", *The Picasso Papers*, Cambridge, MA. The MIT Press, 1999, p. 89-210 (ロザリンド・クラウス「ピカソ／剽窃」『ピカソ論』松岡新一郎訳、青土社、2000年、90-207頁)。Aurélien Verdier, "La Tentation du vide", in Elza Adamowicz and Eric Robertson (eds.), *Dada and Beyond*, vol. 1 (Dada Discourses), Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, p. 169-197. 阿部真弓「前衛と古典主義——1910～1920年代のフランスとイタリアにおける画家たちの作品と著述」『日仏美術学会会報』第33号、2013年、23-35頁。ピカソによるジャコブの肖像画とアングルの関係、およびその同時代の反応については以下も参照のこと。Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: The Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 69-71. Hélène Seckel, "Three Portrait-Manifestoes of Poets: André Salmon, Guillaume Apollinaire, and Max Jacob", in William Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, New York, MoMA, 1996, p. 191-195. Pierre Daix, « La révision du classicisme dans l'art moderne », dans Gottfried Boehm, Ulrich Mosch et Katharina Schmidt, *Canto d'Amore: Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914 et 1935*, Basel, Kunstmuseum Basel, 1996, p. 75. Laurence Madeline (dir.), *Picasso, Ingres*, cat. exp., Paris, Fayard, RMN, 2004, p. 21-22.

(62) Roger Bissière, « Note sur Ingres », *L'Esprit Nouveau*, no. 4, 1921, p. 398-399. Raymond Radiguet, « Ingres et le Cubisme » [*Le Gaulois*, 21 mai 1921], dans Raymond Radiguet, *Œuvres Complètes*, Chloé Radiguet et Julien Cendres (eds.), Paris, Stock, 1993, p. 416-417. André Lhote, « De J.-A.-D. Ingres au Cubisme » [1922], dans André Lhote, *La Peinture. Le Cœur et L'Esprit, suivi de Parlons peinture*, Paris, Denoël, 1950, p. 77-81. Albert Gleizes, *Art et Sciences* [conférence faite à Lodz (Pologne), pour le Grupa Sztuki Nowoczesnej, le 28 avril 1932, et à Stuttgart-en-Wurt (Allemagne), pour le Kunstgebäude], Sablons, Moly-Sabata, 1933, p. 61-62. Jean Metzinger, *Le Cubisme était né. Souvenirs*, Paris, Éditions Présence, Minard, 1972, p. 36.

(63) 1911年にジョルジュ・ブティ画廊で開催されたアングル展を訪れたアポリネールは、「芸術と自然、生命と様式を両立」させ、「理想と現実の両方を描いた」このフランスの

- (11) 「分析的キュビズム」という言葉そのものは、単独ではカーンワイラーがはじめに用いたものである。1949年のカタログ『ピカソの彫刻』に収録された論文のなかで、カーンワイラーは「分析的キュビズム」が1909年頃開始され1912年頃終了すると述べている。Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Paris, Les Éditions du Chêne (1948), 1949, n.p.
- (12) Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art* [1936], New York, MoMA, 1974, p. 31. ただし、バーは「分析的キュビズム」の時期を、1908年から1913年としている。これは、問題となる絵画《女性頭部像》およびブロンズ彫刻《女性頭部像（フェルナンド）》（口絵7）に関連する、1909年に制作された複数の作品が、1930年から40年代に出版されたゼルヴォスのカタログ・レゾネ中で1908年作と記されており、バーがこの誤った年代測定にしたがったためであると考えられる。
- (13) 例えば以下を参照のこと。William Rubin (ed.), *Pablo Picasso, a retrospective*, cat. exp., New York, MoMA; Boston, New York Graphic Society, 1980, p. 120. Brigitte Léal, *Picasso: la monographie, 1881-1973*, Paris, La Martinière, 2000, p. 138-143. ダグラス・クーパーもまた、1971年に出版した『キュビズムの時代』のなかで、ルネサンスの美術史研究における年代区分に着想を得て「初期キュビズム」と「盛期キュビズム」という年代区分を用いているのだが、このうち「盛期キュビズム」は1909年から1914年の動向と考えられている。つまり「盛期キュビズム」は、オルタの連作に認められる「分析的キュビズム」の登場とともに始まるのだ。このことについてはコッチングトンが言及している。David Cottingham, *Cubism and Its Histories*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 192.
- (14) Roland Penrose, *His Life and Art*, London, V. Gollancz, 1958, p. 153-157 (ローランド・ペンローズ『ピカソ——その生涯と作品』高階秀爾・八重樫春樹訳, 新潮社, 1978年, 172-176頁)。
- (15) John Richardson, *A Life of Picasso: The Cubist Rebel, 1907-1916* [1991], New York, Knopf, 2007, p. 167 (ジョン・リチャードソン『ピカソII——キュビストの叛乱 1907~1916』木下哲夫訳, 白水社, 2016年)。このパネルについては下記を参照のこと。William Rubin, "Appendix: The Library of Hamilton Easter Field", in William Rubin (ed.), *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, exh. cat., New York, MoMA, 1989, p. 63-69.
- (16) William Rubin, "Cézannism and the Beginnings of Cubism", in *Cézanne, the Late Work*, cat. exp., New York, MoMA, 1977, p. 151-202.
- (17) 「構成的筆触」という言葉については、1962年に出版されたセオドア・レフの記事を参照のこと。Theodore Reff, "Cézanne's Constructive Stroke", *Art Quarterly*, no. 25, 1962, p. 223-224.
- (18) ブラックの1908年の風景画が、オットン・フリエスからはなれドランへと近づいていく傾向にあったことが、次の論文の中で詳細に論じられている。Véronique Serrano, « Plus Braque que fauve », dans *Georges Braque et le paysage: de l'Estaque à Varangéville, 1906-1963*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini; Paris, Hazan, 2006, p. 23-35.
- (19) William Rubin [et al.], *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, cat. exp., New York, MoMA, 1972, p. 56.
- (20) *Ibid.*, p. 58.
- (21) Rubin, "Cézannism and the Beginnings of Cubism", p. 194.
- (22) William Rubin, "Picasso and Braque: An Instruction", in Rubin (ed.), *Picasso and Braque*,

p. 21.

- (23) William Rubin, "Picasso", in *Primitivism in 20th Century Art*, exh. cat., New York, MoMA, 1984, p. 241-340 (ウィリアム・ルービン「ピカソ」米村典子・小林留美訳, ウィリアム・ルービン編『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』小林留美他訳, 淡交社, 1995年, 331-332頁).
- (24) 柳沢史明『〈ニグロ芸術〉の思想文化史——フランス美術界からネグリチュードへ』水声社, 2018年, 13-15頁.
- (25) Leo Steinberg, "Resisting Cézanne: Picasso's Three Women", *Art in America*, vol. 66, no. 2, 1978, p. 115-133 (レオ・スタインバーグ「セザンヌへの抵抗——ピカソの〈三人の女〉をめぐって」岩原明子訳, 『美術手帖』第455・456・458号, 1979年10-12月). Leo Steinberg, "The Polemical Part", *Art in America*, vol. 67, no. 2, 1979, p. 115-127 (レオ・スタインバーグ「反論の部——ピカソの〈三人の女〉をめぐって」岩原明子訳, 『美術手帖』第459・461・462号, 1980年). William Rubin, "Pablo and Georges and Leo and Bill", *Art in America*, vol. 67, no. 2, 1979, p. 128-147 (ウィリアム・ルービン「パブロとジョルジュとレオとビル」岩原明子訳, 『美術手帖』第463・465-467号, 1980年).
- (26) Steinberg, "Resisting Cézanne: Picasso's Three Women", p. 119.
- (27) *Ibid.*, p. 124-125.
- (28) *Ibid.*, p. 124.
- (29) *Ibid.*, p. 125.
- (30) *Ibid.*, p. 126-127.
- (31) Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 23-48.
- (32) *Ibid.*, p. 49-82.
- (33) Pierre Daix, "The Chronology of Proto-Cubism: New Data on the Opening of the Picasso/Braque Dialogue", in William Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, New York, MoMA, 1992, p. 306-321.
- (34) 1910年にはピカソは次の展覧会に出品している。ブタペスト (Galerie Művészáz), パリ (Galerie Notre-Dame-des Champs, 1910年5月), デュッセルドルフ (*Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler*, Städtischen Kunstpalast am Kaiser-Wilhelm-Park, 1910年7月16日~10月9日), ミュンヘン (*Neue Künstler-Vereinigung München, Ausstellung*, Galerie Thannhauser, 1910年9月1日~14日), ロンドン (*Manet and the Post-Impressionists*, Grafton Galleries, 1910年11月8日~1911年1月15日), パリ (*Exposition de Pablo Picasso*, Galerie Vollard, 1910年12月20日~1911年2月).
- (35) Jean Metzinger, « Note sur la peinture », *Pan*, octobre-novembre 1910, p. 650 (フライ編『キュビズム』, 87頁).
- (36) Michel Puy, « Les Indépendants », *Les Marges*, juillet 1911, p. 27 (同上, 94頁).
- (37) Roger Allard, « Sur quelques peintres », *Les Marches du Sud-Ouest*, juin 1911, p. 57-60.
- (38) Roger Allard, « Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei », *Der Blaue Reiter*, 1912, p. 35-40.
- (39) Paul Cézanne, *Correspondance*, recueillie, annotée et préfacée par John Rewald, Paris, B. Grasset, 2006, p. 375-376 (ジョン・リウオルド編『セザンヌの手紙』池上忠治訳, 美術公論社, 1982年, 236-237頁).

- (22) Henri Le Fauconnier, « Das Kunstwerk », *Neue Künstlervereinigung München*, München, Moderne Galerie Thannhauser, 1910. なお、ここでの訳は、著者の意図を忠実に汲むために以下のカタログに収録されたフランス語草稿を参照した。Henri Le Fauconnier, « l'Œuvre d'art », dans *Henri Le Fauconnier, Kubisme en Expressionisme in Europa*, cat. exp., Haarlem, Frans Hals Museum, 1993, p. 61.
- (23) 20 世紀初頭の「純粹絵画」と「装飾性」の対立関係に関しては以下を参照のこと。天野『装飾／芸術』, 271-272 頁。
- (24) Guillaume Apollinaire, L. -C. Breunig et J. -Cl. Chevalier (éds.), *Les Peintres cubistes : méditations esthétiques*, Paris, Hermann, 1980, p. 99.
- (25) *Ibid.*, p. 108.
- (26) Guillaume Apollinaire, « Du sujet dans la Peinture moderne », *Les Soirées de Paris*, no. 1, 1912, p. 1-4.
- (27) ルイ・ブゴンに宛てた 1915 年 5 月 30 日の書簡。Fernand Léger, *Une correspondance de guerre à Louis Poughon, 1914-1918*, Christian Derouet (éd.), Paris, Edition du Centre Pompidou, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 1997, p. 35-36.
- (28) 例えば, 1949 年に第一次世界大戦の出来事をふたたび振り返って執筆した文章のなかで, レジェは 1912 年から 13 年の自らのキュビズム期の絵画を「抽象美術」と呼んでいる。このことについては下記を参照のこと。山本友紀『フェルナン・レジェ——オブジェと色彩のユートピア：キュビズムからフランス人民戦線まで』春風社, 2014 年, 61-62 頁。
- (29) Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 92-93 (ジャック・ランシエール『イメージの運命』堀潤之訳, 平凡社, 2010 年, 107 頁)。
- (30) *Ibid.*, p. 92 (同上, 107 頁)。
- (31) Barr, *Cubism and Abstract Art*. Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Paris, Les Éditions du Chêne (1948), 1949. グリーンバーグに関しては, 注 3 に挙げた参考文献を参照のこと。
- (32) Yve-Alain Bois, « La leçon de Kahnweiler », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 23, 1988, p. 29-56.
- (33) Rosalind E. Krauss, "The Motivation of the Sign", in William Rubin (dir.), *Picasso and Braque, a Symposium*, New York, MoMA, 1992, p. 261-286.
- (34) Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting : Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, New York and London, Garland Publishing, 1981. Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism : Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995 (マイケル・C・フィッツジェラルド『ギャラリー・ゲーム——ピカソと画商の戦略』別宮貞徳監訳, 淡交社, 1997 年)。
- (35) Christopher Green, *Cubism and Its Enemies : Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, New Haven and London, Yale University Press, 1987. Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps : The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, London, Thames & Hudson, 1989.
- (36) Mark Antliff, *Inventing Bergson : Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

- (37) Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France : Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991.
- (38) David Cottington, *Cubism in the Shadow of War : The Avant-Garde and Politics in Paris, 1905-1914*, New Haven and London, Yale University Press, 1998. David Cottington, *Cubism and Its Histories*, Manchester, Manchester University Press, 2004. こうした研究の進展を受け、ニール・コックスもまた、キュビズムの歴史を扱った研究に装飾芸術への言及を含めつつ、イギリスや東欧におけるキュビズムの国際的なひろがりにも着目している。Neil Cox, *Cubism*, London, Phaidon, 2000 (ニール・コックス『キュビズム』田中正之訳, 岩波書店, 2003 年)。
- (39) 天野『装飾／芸術』。
- (40) Mark Antliff and Patricia Leighton (eds.), *Cubism and Culture*, New York, Thames & Hudson, 2001. 彼らのとりまとめた膨大なキュビズム批評集も、キュビズムの歴史的研究を大きく進展させた学問的貢献として忘れてはならない。Mark Antliff and Patricia Leighton (eds.), *A Cubism Reader*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.
- (41) 河本真理『切断の時代——20 世紀におけるコラージュの美学と歴史』ブリュッケ, 2007 年。Serge Fauchereau, *Le Cubisme. Une révolution esthétique. Sa naissance et son rayonnement*, Paris, Flammarion, 2012.
- (42) Brassai, *Conversation avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, citation reprise dans Marie-Laure Bernadac et Andrroula Michael (éds.), *Picasso, propos sur l'art*, Paris, Gallimard (Collection Art et Artistes), 1998, p. 111.
- (43) Christian Zervos, « Conversation avec Picasso » [*Cahiers d'art*, no. 7-10, 1935], dans Bernadac et Michel, *Picasso, propos sur l'art*, p. 33-34.
- (44) また、画商カーンワイラーの回想によれば、ピカソは 1944 年 11 月 9 日の会話のなかで、「優れた調和」や「心地よい色彩」のみを作品のなかに見るのは避けなければならないと主張している。Daniel Henry Kahnweiler, « Le sujet chez Picasso », *Verve*, no. 25-26, 1951, n.p.

第 1 章 キュビズムをめぐる言説

- (1) Albert Gleizes, *Souvenirs, Le Cubisme*, Lyon, L'Association des Amis d'Albert Gleizes, 1957, p. 14-15.
- (2) Daniel Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, München, Delphin Verlag, 1920 (D・H・カーンワイラー『キュビズムへの道』千足伸行訳, 鹿島出版会, 1970 年, 23 頁)。
- (3) *Ibid.*, p. 17 (同上, 21 頁)。
- (4) *Ibid.*, p. 23 (同上, 29 頁)。
- (5) *Ibid.*, p. 27 (同上, 30 頁)。
- (6) *Ibid.* (同上, 31-32 頁)。
- (7) *Ibid.*, p. 34 (同上, 36-38 頁)。
- (8) Pierre Daix et Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso : 1907-1916, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979, p. 63.
- (9) *Ibid.*
- (10) Fernande Olivier, *Picasso et ses amis* [1933], Paris, Stock, 1945, p. 118-120. Gertrude Stein, *Picasso : The Complete Writings*, Boston, Beacon Press, 1970, p. 36.

注

序 章

- (1) Eveline Pinto, « Introduction », *Formalisme. Jeu des formes*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 9-28.
- (2) ただし、この系譜はキュビズムの抽象芸術としての不完全さを示すものでもあった。バーは、キュビズム作品に付されたタイトルが、《頭部》や《静物》といった現実の事物に即したものであり、《コンポジション》や《即興》といったマレーヴィチやカンディンスキーの抽象絵画に認められるようなタイトルではないことに注意を向けながら、現実の事物に着想を得るキュビズムが、まだ完全な抽象化には至っていなかったと指摘している。Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art* [1936], New York, MoMA, 1974, p. 12.
- (3) クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄編訳、勁草書房、2005年。とりわけ「さらに新たなラオコーンへ向かって」(“Toward a Newer Laocoon”, 1940), 「イーゼル画の危機」(“The Crisis of the Easel Picture”, 1948), 「『アメリカ型』絵画」(“‘American-Type’ Painting”, 1955), 「抽象表現主義以後」(“After Abstract Expressionism”, 1962), 「ポスト・絵画的抽象」(“Post Painterly Abstraction”, 1964)などを参照のこと。
- (4) André Salmon, *La jeune peinture française*, Paris, Société des Trente, Albert Messein, 1912, p. 43 (エドワード・フライ編『キュビズム』八重樫春樹訳、美術出版社、1973年、119-120頁)。
- (5) Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme » [*Art et critique*, 23 et 30 août 1890], repris dans *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin éditeurs, 1920, p. 1.
- (6) ただしここでドニは、主題を持たない絵画を描かなければいけないということを芸術家に向けて主張しているのではなく、むしろ鑑賞者に向けて、描かれた内容とは無関係に存在する表現の美しさに目を向けることの重要性を説いている。このため同記事でドニは、ピュヴィ・ド・シャヴァンヌによりソルボンヌ大学に描かれた壁画が「私たちの感情の奥深く」を揺さぶるのは、その主題内容よりもむしろ、「美しきもの、美の神々としてのみ理解される線や色彩の充実」なのでであると主張する。*Ibid.*, p. 9.
- (7) ハインリヒ・リュッツェラー『抽象絵画——意味と限界』西田秀穂訳、美術出版社、1973年。
- (8) Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, Princeton University Press, 1967. Charles A. Cramer, *Abstraction and the Classical Ideal, 1760-1920*, Newark, University of Delaware Press, 2006.
- (9) *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, cat. exp., New York, Abbeville, 1986.
- (10) Dee Reynolds, *Symbolist Aesthetics and Early Abstraction Art: Sites of Imaginary Space*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Serge Lemoine, Pascal Rousseau [et al.], *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, RMN, 2003.

- (11) Jean-Claude Lebensztejn, « Passage (note sur les idéologies de la première abstraction) », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, no. 108, 2009, p. 5-29.
- (12) Charles Clément, *Géricault*, Paris, Didier, 1868, p. 5.
- (13) Odilon Redon, journal du 10 mars 1889, dans Odilon Redon, *À soi-même, journal, 1867-1915* [1922], Paris, José Corti, 1989, p. 95 (オディロン・ルドン『私自身に』池辺一郎訳, みすず書房, 1983年, 117-118頁).
- (14) Léon Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, Librairie Renouard, 1914, p. 402-407.
- (15) Paul Gauguin, lettre à Emile Schuffenecker, le 14 août 1888, dans Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Bernard Grasset, 2003 [1946], p. 151 (ゴーガンよりエミール・シェーフネッケル宛書簡, 1888年8月14日, 『ゴーガンの手紙』東珠樹訳, 美術公論社, 1988年, 86頁).
- (16) *Ibid.*, p. 152 (同上, 86頁).
- (17) *Ibid.*, p. 159 (ゴーガンよりエミール・シェーフネッケル宛書簡, 1888年10月8日, 同上, 92頁). 続く部分で, ゴーガンは, 形態の装飾性と色彩の自律性について語り, それらがいかに純粋なものであるのかを次のように説明する。「目, 口, 鼻などはベルシャ絨毯の花模様のように象徴的な一面を示している。色彩は自然とはまったくかけ離れた色彩である。激しい炎でゆがめられた陶器のぼんやりとした記憶を心に思い描いてみてくれ! 画家の思考の葛藤の場である眼のうちに輝く猛火のような炎の輝きによって赤色や紫色にことごとく傷跡がつけられている。黄色の背景のうえには, 子供っぽく, 花模様がまき散らされている。純粋な少女の部屋。印象主義者は純粋なのであり, エコール・デ・ボザールの腐敗した愛撫にはまだ汚されていないのだ。」
- このゴーガンの主張に認められるのは, 次の三点, すなわち, レアリスムでもアカデミズムでもない新たな様式の誕生(「印象主義」という言葉がここでは適用されている), 装飾的表現の導入(「ベルシャ絨毯の花模様」は, ここでは「象徴的」という言葉で言い換えられている), そして主観性の反映(「画家の思考の葛藤」という言葉に表れている)である。ここで用いられている「装飾」, 「象徴」, 「主観性」といった用語は, モーリス・ドニやアルベール・オーリエによる「総合」の理論のなかで, 鍵概念となる。ドニの批評における「等価物理論」と, その展開に関しては以下を参照のこと。稲賀繁美「画家に棲まう美術史——モーリス・ドニ『理論集』の軌跡, 『絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ』名古屋大学出版会, 1999年, 346-398頁。オーリエについては以下を参照のこと。天野知香『装飾／芸術——19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』ブリュッケ, 2001年, 178-179, 231-239頁。
- (18) 稲賀『絵画の東方』, 355-356頁。
- (19) Maurice Denis, « De Gauguin, de Whistler et de l'excès des théories » [*L'Ermitage*, 15 novembre 1905], dans Denis, *Théories, 1890-1910*, p. 208.
- (20) Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Edition établie et présentée par Philippe Sers, trad. de l'allemand par Nicole Debrand, trad. du russe par Bernadette Crest, Paris, Denoël (folio essais), 2011, p. 98 (ワシリー・カンディンスキー『抽象芸術論——芸術における精神的なもの』西田秀穂訳, 美術出版社, 1958年, 60頁).
- (21) Vauvrecy [Amédée Ozenfant], « Juan Gris », *L'Esprit Nouveau*, no. 5, 1921, p. 534 (フライ編『キュビズム』, 239頁)に引用されたグリスの言葉。

- (ル・コルビュジエ)《静物(書物)》1918年。カンヴァスに油彩, 46×55 cm。個人蔵/Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), *Nature morte (livre)*, 1918. Collection particulière/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………394
- 197 アメデ・オザンファン《ボトル, パイプ, 本》1918年。カンヴァスに油彩, 73×60 cm。グルノーブル美術館/Amédée Ozenfant, *Bouteille, pipe et livre*, 1918. Musée de Grenoble/Photo © Ville de Grenoble/Musée de Grenoble-J. L. Lacroix/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………395
- 198 アメデ・オザンファン『芸術』(1928年)掲載の写真/Amédée Ozenfant, *L'Art*, Paris, J. Budry, 1928, p. 21-22/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………397
- 199 カジミール・マレーヴィチ『無対象の世界』(1927年)掲載のチャート/Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Mainz, F. Kupferberg, cop., 1980, p. 39, Abb. 54……………403
- 200 ピエト・モンドリアン《No. VI/コンポジション No. II》1920年。カンヴァスに油彩, 99.7×100 cm。ロンドン, テート・ギャラリー/Piet Mondrian, *No. VI / Composition No. II*, 1920. Tate, London/© Tate, London 2018……………406
- 201 『シュルレアリスム展』案内状, ケンブリッジ大学芸術協会主催 ゴードン・フレイザーズ・ギャラリー, 1937年/Invitation card for *The Exhibition of Surrealism* at Gordon Fraser's Gallery, Cambridge University Arts Society, 1937……………418
- 202 『キュビズムと抽象芸術』展(1936年)展示風景。ニューヨーク近代美術館/Installation view of the exhibition *Cubism and Abstract Art*, 1936. New York, Museum of Modern Art/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence……………421
- 203 フェルナン・レジェ《マルセル・レルビエ『無情な女』の舞台装飾(エンジニアの工房)》1924年/Fernand Léger, *L'Inhumaine de Marcel L'Herbier: l'atelier de l'ingénieur*, 1924 dans *L'Effort Moderne*, no. 11, 1925……………426
- 204 フリードリヒ・エンゲマン《デューラーにもとづく人体比率のカノンの素描(オスカ・シュレンマーの講義での習作)》1927年/Friedrich Engemann, *Dessin Canon des proportions humaines d'après le Traité des proportions d'Albrecht Dürer, étude du cours d'Oskar Schlemmer*, 1927/Michael Siebenbrodt et Lutz Schöbe, *Bauhaus, 1919-1933, Weimar-Dessau-Berlin*, New York, Parkstone international, 2009, p. 58……………426
- 205 エチエンヌ・ベオティ『黄金級数』(1932年)の挿絵(左:工業製品 右:クリプトのための設計図[Rudnyaszky 男爵家からの受注])/Etienne Béothy, *La Série d'or*, Paris, Chanth, 1932, p. 66-67/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………427
- 206 エチエンヌ・ベオティ『黄金級数』(1932年)の挿絵(左:《海 作品 67》 右:《海》のための円形構想)/Etienne Béothy, *La Série d'or*, Paris, Chanth, 1932, p. 74-75/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………427
- 207 ル・コルビュジエ『規則的な線』『エスプリ・ヌーヴォー』1921年/Le Corbusier, « Les tracés réguliers », *L'Esprit nouveau*, no. 5, février 1921, p. 570-571/© F. L. C./ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………428
- 208 ル・コルビュジエ《モデュロール》。『モデュロール』(1948年)の挿絵/Le Corbusier, *Le Modulor*, Paris, L'Architecture d'Aujourd'hui, 1983, fig. 18/© F. L. C./ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………428
- 209 アルベルト・サヴィニオ《パラダイスの建築者たち》1929年。カンヴァスに油彩, 73×91 cm。ヴェローナ, スクード・ギャラリー/Alberto Savinio, *Bâtisseurs du Paradis*, 1929. Private collection (courtesy Galleria dello Scudo, Verona)/Photo © courtesy Galleria dello Scudo, Verona……………435
- 210 アルベルト・サヴィニオ《新世界の発見》1929年。レオンス・ロザンペールの芳名帳。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・

- センター) / Alberto Savinio, *Découverte d'un monde nouveau*, 1929. Centre Pompidou, MNAM / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI / distributed by AMF 436
- 211 フェルナン・レジェ《諸力の輸送》1937年。カンヴァスに油彩, 470×800 cm。パリ, グラン・パレ (パレ・ド・ラ・デクヴェルト) / Fernand Léger, *Le Transport des Forces*, 1937. Grand Palais (Palais de la découverte) 461
- 212 フェルナン・レジェ《本質的な喜び, 新しい楽しみ (パリ万国博覧会 農業館の装飾パネル)》2011年 (1937年のオリジナル作品の復元)。パネルにアクリル, 印刷紙のカラージュ, 350×941 cm。マドリード, レイナ・ソフィア国立美術館 / Fernand Léger, *Joies essentielles, plaisirs nouveaux (Pavillon de l'Agriculture, Paris, Exposition Internationale)*, 1937 (2011). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia / Photographic Archives, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 461
- 213 パブロ・ピカソ《ゲルニカ》1937年。カンヴァスに油彩, 350×780 cm。マドリード, レイナ・ソフィア国立美術館 / Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia / © Erich Lessing / Art Resource, NY / © 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 462
- 214 パブロ・ピカソ《アトリエ 画家とモデル 鎌と槌を握る腕》1937年4月19日。青色紙にインク, 18×28 cm。パリ, 国立ピカソ美術館 / Pablo Picasso, *L'atelier: le*

- peintre et som modèle, bras tenant une faucille et un marteau*, 19 avril 1937. Musée national Picasso-Paris / © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Sylvie Chan-Liat / distributed by AMF / © 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 463
- 215 ドラ・マール《グラン・ゾーギュスタンのアトリエ [パブロ・ピカソ《ゲルニカ》]》1937年5~7月。写真, 7.7×17.6 cm。パリ, 国立ピカソ美術館 / Dora Maar, *Atelier de Grand Augustin*, Mai-juillet 1937. Musée national Picasso-Paris / Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau / distributed by AMF / © 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 464
- 216 パブロ・ピカソ《屍体の山》1945年。カンヴァスに油彩と木炭, 199.8×250.1 cm。ニューヨーク近代美術館 / Pablo Picasso, *Le Charnier*, 1945. The Museum of Modern Art, New York / © 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence / © 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 496
- 217 パブロ・ピカソ《カスのヴィーナス》1945年。鉄のバーナーとコンロのパイプ, 25×9×4 cm。オースティン, テキサス大学 / ハリー・ランサム人文学研究所 / Pablo Picasso, *Venus de Gaz*, 1945. Carlton Lake Collection (68.14). Harry Ransom Humanities Research Center. The University of Texas at Austin / Photo © Harry Ransom Humanities Research Center. The University of Texas at Austin / © 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 505

- カンヴァスに油彩, 100×81 cm. ワシントン DC, 国立美術ギャラリー/Pablo Picasso, *La femme à l'éventail*, 1905. Washington, National Gallery of Art (1972.9.19)/© Washington, National Gallery of Art/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 337
- 173 パブロ・ピカソ《習作》1920 年。カンヴァスに油彩, 100×81 cm. パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Études*, 1920. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/René-Gabriel Ojeda/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 338
- 174 パブロ・ピカソ《彫刻の前の女性 (ヴォラル・シリーズ)》1931 年 7 月 4 日。エッチング, 31.2×22.3 cm/Pablo Picasso, *Femme nue devant une statue (Suite Vollard)*, 4 juillet 1931/Ba, vol. X, no. 205/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 339
- 175 パブロ・ピカソ《彫像の前の二人の彫刻家》1931 年 7 月 9 日。エッチング, 21.5×30.5 cm/Pablo Picasso, *Deux sculpteurs devant une statue (Suite Vollard)*, 9 juillet 1931/Ba, vol. X, no. 207/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 339
- 176 パブロ・ピカソ《居酒屋 カタロニア人の若い漁師が髭面の老いた漁師に人生を語る (ヴォラル・シリーズ)》1934 年 11 月 29 日。エッチング, 23.7×29.8 cm. パーゼル美術館 (Kupferstichkabinett)/Pablo Picasso, *La Taberna. Jeune pêcheur catalan racontant sa vie à un vieux pêcheur barbu (Suite Vollard)*, 29 novembre 1934/Photo: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 340
- 177 ジョルジョ・デ・キリコ《愛の歌》1914 年。カンヴァスに油彩, 73×59.1 cm. ニューヨーク近代美術館/Giorgio De Chirico, *The Song of Love*, 1914. The Museum of Modern Art, New York/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© SIAE, Roma & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 341
- 178 パブロ・ピカソ《マリー・テレーズの彫像と彫刻家の頭部像, 三本の花の生けられた花瓶》1933 年 5 月 5 日。エッチング, 26×19 cm/Pablo Picasso, *Sculptures représentant Marie-Thérèse et la tête du sculpteur, avec le vase aux trois fleurs (Suite Vollard)*, 5 May 1933/Ba, vol. X, no. 348/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 343
- 179 パブロ・ピカソ《浜辺にいる二人の人物》1933 年。紙にインク, 40×50.8 cm. ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Two Figures on a Beach*, 1933. The Museum of Modern Art, New York/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 343
- 180 パブロ・ピカソ《画家とモデル》1928 年。カンヴァスに油彩, 129.8×163 cm. パリ, ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Painter and Model*, 1928, The Museum of Modern Art, New York/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 344
- 181 パブロ・ピカソ《裸体立像》1938 年 7 月 20 日。紙に鉛筆, 22×17.5 cm/Pablo Picasso, *Nu debout*, 20 juillet 1938/Z., vol. IX, no. 183/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 345
- 182 パブロ・ピカソ《浴女たち》1928 年 7 月 8 日。紙にペン, 水墨, 水彩。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Baigneuses*, 8 juillet 1928. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Franck Raux/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 346
- 183 パブロ・ピカソ《女性頭部像》1931 年。石膏, 71.5×41×33 cm. パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1931. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-

- Paris)/Béatrice Hatala/distributed by AMF/
© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JA-
PAN) 346
- 184 パブロ・ピカソ《抽象 青い曇り空の背
景》1930年1月4日。カンヴァスに油彩、
66×49.2 cm。シカゴ・アート・インス
ティテュート/Pablo Picasso, *Abstraction :
Background with Blue Cloudy Sky*, 4 January
1930. Art Institute Chicago/Photo © The Art
Institute Chicago/Art Resource, NY/© 2018-
Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
.....347
- 185 パブロ・ピカソ《アナトミー》1933年3
月1日。紙に鉛筆、19.7×27.1 cm。パリ、
国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Anato-
mie*, 1 mars 1933. Musée national Picasso-
Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée
national Picasso-Paris)/Béatrice Hatala/dis-
tributed by AMF/© 2018-Succession Pablo
Picasso-BCF (JAPAN) 349
- 186 パブロ・ピカソ《パレードの垂れ幕》
1917年。布にテンペラ、1050×1640 cm。
パリ、国立近代美術館 (ポンピドゥー・セ
ンター)/Pablo Picasso, *Parade*, 1917. Centre
Pompidou, MNAM/Photo © Centre
Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand
Palais/Christian Bahier/Philippe Migeat/dis-
tributed by AMF/© 2018-Succession Pablo
Picasso-BCF (JAPAN) 351
- 187 パブロ・ピカソ《キリスト磔刑》1930
年。カンヴァスに油彩、50×65.5 cm。パ
リ、国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Cruci-
fication*, 1930. Musée national Picasso-Paris
/Photo © RMN-Grand Palais (Musée nation-
al Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau/distributed
by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-
BCF (JAPAN) 352
- 188 アルベルト・ジャコメッティ《キューブ》
1934年。パリ、国立近代美術館 (ポンピ
ドゥー・センター)/Alberto Giacometti,
Cube, 1934. Musée national Picasso-Paris/
Photo © Fondation-Giacometti, Paris 355
- 189 アルベルト・ジャコメッティ《女性立像》
制作年不明。素描帖に鉛筆、14.6×9 cm。
パリ、ジャコメッティ財団/Alberto Giaco-

- metti, *Femme debout*. Fondation Giacometti,
Paris/Photo © Fondation-Giacometti, Paris
.....356
- 190 アルベルト・ジャコメッティ《立像》1955
年。紙に鉛筆、64×48 cm。ロンドン、個
人蔵/Alberto Giacometti, *Standing figure*,
1955. Robert and Lisa Sainsbury Collection/
Photo © University of East Anglia 356
- 191 フアン・グリス《マンドリンを持つ女性
(カラー原作)》1916年。カンヴァスに油
彩、92×60 cm。バーゼル美術館/Juan Gris,
Femme à la mandoline, d'après Corot, 1916.
Kunstmuseum Basel, Schenkung Dr. h. c. Raoul
La Roche 1956/Photo : Kunstmuseum Basel
.....366
- 192 アンドレ・ドラン《アルカンとビエロ》
1924年。カンヴァスに油彩、175×175 cm。
パリ、オランジュリー美術館/André De-
rain, *Arlequin et Pierrot*, 1924. Musée d'Or-
angerie/Photo © RMN-Grand Palais (musée
de l'Orangerie)/Hervé Lewandowski/distrib-
uted by AMF 367
- 193 『レフォルム・モデルヌ』第35号掲載の
ピカソの油彩画複製とブランタン百貨店の
ショーウィンドウの写真、1927年/*L'Ef-
fort Moderne*, no. 35, 1927/© 2018-Succes-
sion Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 387
- 194 ジーノ・セヴェリーニ《音楽のレッスン》
1928～29年。ロザンベール家のための油
彩装飾パネル、160×75 cm。ロヴェレー
ト、トレント・ロヴェレート近現代美術館
/Gino Severini, *Leçon de musique*, 1928-29.
Rovereto, Museo di arte moderna e contempo-
ranea di Trento e Rovereto, VAF Stiftung/©
Archivio Fotografico e Mediateca Mart 391
- 195 ジーノ・セヴェリーニ《無題 (マンドリ
ン、果物と鳩)》1929年。レオンス・ロザ
ンベールの芳名帳。パリ、国立近代美術館
(ポンピドゥー・センター)/Gino Severini,
*Sans titre (Mandoline, coupe de fruits et
pigeon)*, 1929/Photo © Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image
Centre Pompidou, MNAM-CCI/distributed by
AMF 392
- 196 シャルル＝エドゥアール・ジャンヌレ

- 150 クリストファー・R・W・ネヴィンソン《炸裂する砲弾》1915年。カンヴァスに油彩, 76×56 cm。ロンドン, テート・ギャラリー/Christopher Richard Wynne Nevins-son, *A Bursting Shell*, 1915. Tate, London/© Tate, London 2018 288
- 151 クリストファー・R・W・ネヴィンソン《タオベ [鳩]》1916~17年。カンヴァスに油彩, 63.5×76.2 cm。ロンドン, 帝国戦争博物館/Christopher Richard Wynne Nevins-son, *A Taube*, 1916-17. Imperial War Museum/© Imperial War Museum (ART. IWM 206) 288
- 152 クリストファー・R・W・ネヴィンソン《戦闘の報い》1919年。ロンドン, 帝国戦争博物館/Christopher Richard Wynne Nevins-son, *The Harvest of Battle*, 1919. Imperial War Museum/© Imperial War Museum (Art. IWM ART 1921) 289
- 153 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《ゴセ先生の頭部》1917~18年(铸造: 1957年)。石膏にパティネ, 30×23.5×23.5 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Tête du Professeur Gosset*, 1917-18. Centre Pompi-dou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka/distributed by AMF 293
- 154 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《頭部像の習作》1917~18年。紙に鉛筆, 25×13.2 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Études pour la tête*, 1917-18/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian/distributed by AMF 294
- 155 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《マギーの頭部の習作》1917~18年。紙にグラファイト, 26.7×20.5 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Études pour la tête de Maggy*, 1917-18. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Jacques Faujour/distributed by AMF 295
- 156 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《マギー》1912年。ブロンズ, 71×33×41 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Maggy*, 1912. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka/distributed by AMF 295
- 157 フェルナン・レジェ《殺された二人》1916年10月24日。紙に茶インク, 鉛筆, 12.5×8.8 cm/Fernand Léger, *Les deux Tués*, 24 octobre 1916/Douglas Cooper, *Fernand Léger, Dessins de guerre, 1915-1916*, Paris, Berggruen & Cie, 1956, pl. 42 300
- 158 フェルナン・レジェ《トランプ遊び》1917年。カンヴァスに油彩, 129×193 cm。オランダ, ヘルダーラント州エーデ, クレラー・ミュラー美術館/Fernand Léger, *La partie de carte*, 1917. Otterlo, Kröller-Müller Museum/© stichting kröller-müller museum 301
- 159 ラウル・ハウスマン《ダダソフの自画像》1920年。和紙にフォト・モンタージュとカラージュ, 36.2×28 cm。個人蔵/Raul Hausmann, *Autoportrait of Dadasoph*, 1920/© 2018. Christie's Images, London/Scala, Flore/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 306
- 160 マックス・エルンスト《主の寝室 マックス・エルンストの寝室》1920年。紙にカラージュ, グアッシュ, 鉛筆。個人蔵/Max Ernst, *La chambre à coucher. Das schlafzimmer des meisters, The Master's Bedroom... It's Worth Spending a Night There*, 1920/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 309
- 161 パブロ・ピカソ《果物の乗ったコンボート, ヴァイオリン, グラス》1913年。紙にチャーコール, チョーク, 水彩, 油彩, 65.2×50.2 cm。フィラデルフィア美術館/Pablo Picasso, *Bowl with Fruit, Violin, and Wineglass*, 1913. Philadelphia Museum of Art, A. E. Gallatin Collection, 1952-61-106/© 2018- Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 311

- 162 ジョルジョ・デ・キリコ《秋の幾何学》
1917年。紙に鉛筆, 32×22 cm。シャル
フ・ゲルステンベルク・コレクション/
Giorgio De Chirico, *Geometria autunnale*,
1917. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu
Berlin, Sammlung Scharf-Gerstenberg/Photo
© bpk/Nationalgalerie, SMB, Sammlung Scharf-
Gerstenberg/Volker-H. Schneider/distributed
by AMF/© SIAE, Roma & JASPAR, Tokyo,
2018 G1427……………311
- 163 マックス・エルンスト《梨》1925年。鉛
筆と水彩, 29×18.1 cm。シャルフ・ゲル
ステンベルク・コレクション/Max Ernst,
Pear, 1925. Nationalgalerie, Staatliche Museen
zu Berlin, Sammlung Scharf-Gerstenberg/
Photo © bpk/Nationalgalerie, SMB, Samm-
lung Scharf-Gerstenberg/Jörg P. Anders/dis-
tributed by AMF/© ADAGP, Paris & JAS-
PAR, Tokyo, 2018 G1427……………311
- 164 マックス・エルンスト《重なり合う岩,
自然からの片麻岩溶岩アイスランド苔の贈
り物》1920年。クロモリトグラフィーに
グアッシュと鉛筆, 15.2×20.6 cm。ニュー
ヨーク近代美術館/Max Ernst, *Stratified
Rocks, Nature's Gift of Gneiss Lava Iceland
Moss 2 kinds of lungwort 2 kinds of ruptures of
the perinaeum growths of the heart b) the same
thing in a well-polished little box somewhat
more expensive*, 1920. The Museum of Modern
Art, New York/© 2018. Digital image. The
Museum of Modern Art, New York/Scala,
Florence/© ADAGP, Paris & JASPAR,
Tokyo, 2018 G1427……………312
- 165 マックス・エルンスト《花嫁としての解
剖体》1921年。紙に雑誌の切り抜きのコ
ラーージュ, グアッシュとグラフィート,
10.7×7.8 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポ
ンビドゥー・センター)/Max Ernst, *Die
Anatomie als Braut*, 1921. Centre Pompidou,
MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-
CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Me-
guerditchian/distributed by AMF/© ADAGP,
Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427……………313
- 166 アンドレ・ドラン《ルーシー・カーンワ
イラーの肖像》1913年。カンヴァスに油

- 彩, 92×73 cm。パリ, 国立近代美術館
(ポンビドゥー・センター)/André Derain,
Portrait of Loucie Kahnweiler, 1913/Photo ©
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-
Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-
CCI/distributed by AMF……………329
- 167 パブロ・ピカソ《アルルカン》1917年。
パリ・シャトレ座『バレエ・リュス公式プ
ログラム』の表紙絵。個人蔵/Pablo Picas-
so, *Arlequin*, 1917. Illustration pour *Pro-
gramme des Ballets Russes*, Paris, Chatelet,
1917/Z., vol. III, no. 22/© 2018-Succes-
sion Pablo Picasso-BCF (JAPAN)……………330
- 168 パブロ・ピカソ《アルルカン》1917年。
カンヴァスに油彩, 117×90 cm。バルセロ
ナ・ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Harle-
quin*, 1917. Museu Picasso, Barcelona/Pho-
to : Gasull Fotografia/© 2018-Succession
Pablo Picasso-BCF (JAPAN)……………330
- 169 パブロ・ピカソ《泉にいる三人の女たち》
1921年。カンヴァスに油彩, 204×174 cm。
ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso,
Three Women at the Spring, 1921. The Mu-
seum of Modern Art, New York/© 2018.
Digital image, The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence/© 2018-Succes-
sion Pablo Picasso-BCF (JAPAN)……………334
- 170 ジャン=オーギュスト=ドミニク・アン
グル《『アエネーイス』の朗読を聴くアウ
グストゥス皇帝》1819年。カンヴァスに
油彩, 138×142 cm。ブリュッセル王立美
術館/Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Au-
guste écoutant la lecture de l'Enéide*, 1819.
Royal Museums of Fine Arts of Belgium,
Brussels/© Royal Museums of Fine Arts of
Belgium, Brussels/photo : J. Geleyns-Art Photo-
graphy……………336
- 171 パブロ・ピカソ《『アエネーイス』の朗読
を聴くアウグストゥス皇帝》(アングル)
の模写, 1917。個人蔵/Pablo Picasso, *Étude
d'après Auguste écoutant la lecture de l'Enéide
d'Ingres*, 1917/Z., XXIX. 306/© 2018-
Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
……………336
- 172 パブロ・ピカソ《扇を持つ女》1905年。

- champ-Villon, *Étude pour la Maison cubiste*, 1912. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI/distributed by AMF 235
- 127 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《メゾン・キュビストの習作》1912年。紙に鉛筆, 部分拡大。パリ, 国立近代美術館(ボンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Étude pour la Maison cubiste*, 1912. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Jacques Faujour/distributed by AMF 236
- 128 エティエンヌ=ジュール・マレー『運動』(1894年)の挿図11(時計の針の連続写真)/Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, Paris, G. Masson, 1894, fig. 11 239
- 129 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《習作》1914年。紙に鉛筆, 部分拡大。パリ, 国立近代美術館(ボンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Études*, 1914. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian/distributed by AMF 239
- 130 エティエンヌ=ジュール・マレー『運動』(1894年)の挿図112(歩行中の男性の頭部)/Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, Paris, G. Masson, 1894, fig. 112 240
- 131 フランティセック・クプカ《アモルファ二色のフーガ》1912年。カンヴァスに油彩, 210×200 cm。プラハ, 国立美術館/František Kupka, *Amorpha: Figure in Two Colors*, 1912. National Gallery in Prague/photographs © National Gallery in Prague, 2018 240
- 132 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《無題[踊る三人の人物]》1913年[1910~11年]。カンヴァスに油彩, 60×81.3 cm。フィラデルフィア美術館/Raymond Duchamp-Villon, *No title*, 1913. Philadelphia Museum of Art/Purchased with the Edward and Althea Budd Fund, 1984-22-1 241
- 133 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《習作》1912年頃。紙に鉛筆, 25.5×19 cm。ルーアン美術館/Raymond Duchamp-Villon, *Étude*, 1912. Musée des beaux-arts de Rouen/© Yoann Gros Lambert/Réunion des Musées Métropolitains Rouen Normandie 242
- 134 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《恋人たち》1913年。石膏, 63×100×11 cm。国立近代美術館(ボンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Les amants*, 1913. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka/distributed by AMF 243
- 135 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《『恋人たち』の習作》1913年。紙に木炭, 20.8×26.9 cm。パリ, 国立近代美術館(ボンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Étude pour Les amants*, 1913. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian/distributed by AMF 244
- 136 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《偉大な馬》1914年(1976年铸造)。ブロンズ, 150×97×153 cm。国立近代美術館(ボンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Le Cheval majeur*, 1914. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat/distributed by AMF 251
- 137 ウンベルト・ボッチョーニ《競馬場+家にいる馬のダイナミズム》1914~15年。銅板, 鉄板, ダンボール, 木材にグアッシュ, 油彩の彩色, 112.9×115 cm。ヴェネツィア, ペギー・グッゲンハイム・コレクション/Umberto Boccioni, *The Dynamism of Horse in Course + House*, 1914-15. Peggy Guggenheim Collection, Venezia/Photo © Peggy Guggenheim Collection, Venezia (Solomon R. Guggenheim Foundation, New York) 251
- 138 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《『馬』の習作》1912年。紙に鉛筆, 9.9×15 cm。フィラデルフィア美術館/Raymond Duchamp-Villon, *Études pour le cheval*, 1912.

- Philadelphia Museum of Art, Gift of the family of the artist, 1987-5-1 252
- 139 レイモン・デュシャン=ヴィヨン 《『馬』の習作》1912年。紙に鉛筆, 9.9×15 cm。フィラデルフィア美術館/Raymond Duchamp-Villon, *Études pour le cheval*, 1912. Philadelphia Museum of Art, Gift of the family of the artist, 1987-5-1 252
- 140 レイモン・デュシャン=ヴィヨン 《『馬』の習作》1914年。紙に青と赤の鉛筆, 13.5×21 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Études pour le cheval*, 1914. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI/distributed by AMF 253
- 141 エドワード・マイブリッジ 《馬の跳躍》, 『動きのなかの動物たち』(1887年)に掲載された図版/Eadweard Muybridge, *Horse Leaping*, in *Animals in Motion* [1887], Lewis S. Brown (ed.), New York, Dover Publications, 1957, plate 76 253
- 142 レイモン・デュシャン=ヴィヨン 《『馬』の習作》1914年。紙に紫のインク, 25.5×20.1 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Études pour le cheval*, 1914. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka/distributed by AMF 254
- 143 レイモン・デュシャン=ヴィヨン 《『馬』の習作》1914年。紙に鉛筆, 25.4×20.1 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Études pour le cheval*, 1914. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI/distributed by AMF 254
- 144 ジェイコブ・エプスタイン 《ドリル・ロック》1913年 (1973年にケネス・クックとアン・クリストファーにより復元)。岩の掘削機の上に石膏像, 250×141.5 cm。バーミンガム美術館/Jacob Epstein, *Drill Rock*, 1913. Remodelled in 1973 by Kenneth Cook and Ann Christopher. Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, UK/© The Estate of Sir Jacob Epstein. /Photo : Birmingham Museums Trust 266
- 145 アンリ・ゴディエ=ブルゼスカ 《赤い石の踊り手》1913年。赤石, 43.2×22.9×22.9 cm。ロンドン, テート・ギャラリー/Henri Gaudier-Brzeska, *Red Stone Dancer*, 1913. Tate, London/© Tate, London 2018 267
- 146 フェリックス・ヴァロットン 《ヴェルダン, 翻案された戦争画, 黒と青, 赤の放出物, 荒廃した戦場, ガス雲》1917年。カンヴァスに油彩, 114×146 cm。パリ, 軍事博物館/Félix Vallotton, *Verdun, tableau de guerre interprété projections colorées noires bleues et rouges terrains dévastés, nuées de gaz*, 1917. Musée de l'Armée/Photo © Paris-Musée de l'Armée, Dist. RMN-Grand Palais/image musée de l'Armée/distributed by AMF 283
- 147 シャルル・マルタン 《リンク》1915年。シャルル・マルタン『植木鉢のした』(1915年)の挿絵/Charles Martin, *La liaison*, 1915 in Charles Martin, *Sous les pots de fleurs. Recueil de dessins à la plume, accompagnés de prose rythmée composés au front par Charles Martin, 1914-1917*, Paris, Jules Meynial 1917 284
- 148 ポール・イリーブ 《「私が付いていますよ, 大尉, あなたは倒れはしません」「そうだな, 私の仲間よ!」》1917年。『銃剣の一撃』誌 (1917年)の挿絵/Paul Iribé, - *Je suis là mon capitaine, vous ne tomberez pas. - Oui, mon poteau*. 1917 dans *A coups de baïonnette*, no. 105, 5 juillet 1917, p. 424-425 284
- 149 ウィンダム・ルイス 《爆撃されたバッテリー [砲兵中隊]》1919年。カンヴァスに油彩, 182.8×317.5 cm。ロンドン, 帝国戦争博物館/Wyndham Lewis, *A Battery Shelled*, 1919. Imperial War Museum/© Imperial War Museum (Art. IWM ART 2747) 288

- 31.5×23.3 cm。ニューヨーク、メトロポリタン美術館/Pablo Picasso, *Man Leaning on a Table with Playing Cards*, 1914. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, U. S. A. Leonard A. Lauder Cubist Collection, Gift of Leonard A. Lauder, 2016/© The Metropolitan Museum of Art. Image source : Art Resource, NY/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 200
- 106 パブロ・ピカソ《テーブルでパイプを吸う髭面の男》1914年。紙にインク, 20.9×21.8 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Homme barbu à la pipe, attablé*, 1914. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 202
- 107 パブロ・ピカソ《髭を生やしたギター奏者》1914年。紙に鉛筆, 水彩, グアッシュ, 49.5×38.1 cm。ニューヨーク、メトロポリタン美術館/Pablo Picasso, *Bearded Man Playing Guitar*, 1914. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, U. S. A. Leonard A. Lauder Cubist Collection, Gift of Leonard A. Lauder, 2016/© The Metropolitan Museum of Art. Image source : Art Resource, NY/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 202
- 108 パブロ・ピカソ《新聞を読む男》1914年。アルフレート・フレシュトハイム画廊の招待状(デュッセルドルフ, 1913年12月)の裏にグラフィット鉛筆, 16.1×12.9 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Homme lisant un journal*, 1914. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 202
- 109 パブロ・ピカソ《座る男》1915~16年。水彩, グアッシュ, 28.9×22.5 cm。ニューヨーク、メトロポリタン美術館/Pablo Picasso, *Seated Man*. 1915-16. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, U. S. A. Leonard A. Lauder Cubist Collection, Gift of Leonard A. Lauder, 2016/© The Metropolitan Museum of Art. Image source : Art Resource, NY/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 202
- 110 パブロ・ピカソ《レオニー嬢》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵, エッチング, 20×14.1 cm/Pablo Picasso, *Mademoiselle Léonie*, 1910/Max Jacob, *Saint Matorel*, Paris, Kahnweiler, 1911/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 207
- 111 パブロ・ピカソ《テーブル》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵, エッチング, 20×14.2 cm/Pablo Picasso, *La table*, 1910/Max Jacob, *Saint Matorel*, Paris, Kahnweiler, 1911/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 207
- 112 パブロ・ピカソ《長椅子に座ったレオニー嬢》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵, エッチングとドライポイント, 20×14.2 cm/Pablo Picasso, *Mademoiselle Léonie sur une chaise longue*, 1910/Max Jacob, *Saint Matorel*, Paris, Kahnweiler, 1911/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 207
- 113 パブロ・ピカソ《修道院》1910年。マックス・ジャコブ『聖マトレル』(1911年)の挿絵, エッチング, 20×14.1 cm/Pablo Picasso, *Le couvent*, 1910/Max Jacob, *Saint Matorel*, Paris, Kahnweiler, 1911/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 207
- 114 パブロ・ピカソ《ギターを持つ裸婦》1913年。マックス・ジャコブ『イエルサレム包圍』(1914年)の挿絵, エッチングとドライポイント, 15.6×11.6 cm/Pablo Picasso, *Femme nue à la guitare*, 1913/Max Jacob, *Siège de Jérusalem*, Paris, Kahnweiler, 1914/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 209
- 115 パブロ・ピカソ《女性像》1913年。マックス・ジャコブ『イエルサレム包圍』(1914年)の挿絵, エッチング, 16×10.9 cm/

- Pablo Picasso, *Femme*, 1913/Max Jacob, *Siège de Jérusalem*, Paris, Kahnweiler, 1914/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 209
- 116 ジョルジュ・ブティ画廊でのピカソによる自作展示, 1932年。ニューヨーク近代美術館アーカイヴ/Pablo Picasso, *Picasso's installation of works at the Galerie Georges Petit*, 1932. Archives of Alfred H. Barr Jr, MoMA/Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism: Picasso and the creation of the Market for twentieth-Century*, Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1995, p. 58/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 210
- 117 パブロ・ピカソ《髑髏のある静物》1913年。マックス・ジャコブ『イエルサレム包囲』(1914年)の挿絵, ドライポイント, 15.4×11.4 cm/Max Jacob, *Siège de Jérusalem*, Paris, Kahnweiler, 1914/Pablo Picasso, *Nature morte au crâne*, 1913/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 211
- 118 ジョルジュ・ブラック《静物》1918年。ピエール・ルヴェルディ『屋根のスレート』(1918年)の挿絵/Georges Braque, *Nature morte*, 1918/Pierre Reverdy, *Les ardoises du toit*, Paris, Imp. Paul Birault, 1918/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 220
- 119 ジョルジュ・ブラック《骰子》1918年。ピエール・ルヴェルディ『屋根のスレート』(1918年)の挿絵/Georges Braque, *Un dé*, 1918/Pierre Reverdy, *Les ardoises du toit*, Paris, Imp. Paul Birault, 1918/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 221
- 120 フェルナン・レジェ《森のなかの裸体》1910~11年。カンヴァスに油彩, 120.5×170.5 cm。オランダ, ヘルダーラント州エーデ, クレラー・ミュラー美術館/Fernand Léger, *Nus dans la forêt*, 1910-11. Otterlo, Kröller-Müller Museum/© stichting kröller-müller museum 227
- 121 フェルナン・レジェ《横たわる女性》1913年。カンヴァスに油彩, 73×100 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Fernand Léger, *Femme couchée*, 1913. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Jacques Faujour/distributed by AMF 228
- 122 フェルナン・レジェ《形態のコントラスト》1913年。カンヴァスに油彩, 100×81 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Fernand Léger, *Contraste de forme*, 1913. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Jacques Faujour/distributed by AMF 228
- 123 ファン・グリス《格子柄のテーブルクロスの上の静物》1915年。カンヴァスに油彩, 116.5×89.2 cm。ニューヨーク, メトロポリタン美術館/Juan Gris, *Still Life with Checked Tablecloth*, 1915. The Metropolitan Museum of Art/Leonard A. Lauder Cubist Collection, Gift of Leonard A. Lauder, 2016 229
- 124 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《メゾン・キュビスト》1912年。ギヨーム・アポリネール『キュビズムの画家 美学的瞑想』(1912年)掲載の複製写真/Raymond Duchamp-Villon, *La Maison cubiste*, 1912 dans Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes: méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière, 1913 232
- 125 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《メゾン・キュビストの習作》1912年。紙に鉛筆, 20.5×26.7 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Étude pour la Maison cubiste*, 1912. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI/distributed by AMF 234
- 126 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《メゾン・キュビストの習作》1912年。紙に鉛筆, 31×22 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Raymond Du-

- り, オルセー美術館/Edouard Manet, *Olympia*, 1863. Musée d'Orsay/Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais/Patrice Schmidt/distributed by AMF 151
- 81 パブロ・ピカソ《『オランピア』のパロディ》1902年。クレヨンとコンテ, 15.3×22.4 cm。個人蔵/Pablo Picasso, *Parodie d'Olympia avec Junyer et Picasso*, 1902. Sotheby's Auction, « LO7006 », Impressionist & Modern Art, Works on Paper, London, Tuesday, February 06, 2007/Z., vol. VI, no. 343/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 151
- 82 ポール・セザンヌ《現代のオランピア》1873~74年。カンヴァスに油彩, 44.5×55 cm。パリ, オルセー美術館/Paul Cézanne, *Moderne Olympia*, 1873-74/Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski/distributed by AMF 152
- 83 パブロ・ピカソ《『アヴィニョンの娘たち』習作》1907年。紙にクレヨンとパステル, 47.7×63.5 cm。パーゼル美術館(Kupferstichkabinett)/Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907. Kunstmuseum Basel/Photo : Kunstmuseum Basel/Martin P. Bühler/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 154
- 84 パブロ・ピカソ《森のなかの浴女たち》1908年。紙にグアッシュ, 47.5×58.7 cm。ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Bathers in a Forest*, 1908. The Museum of Modern Art, New York/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 155
- 85 パブロ・ピカソ《少女の肖像》1914年。カンヴァスに油彩, 130×96.5 cm。パリ, 国立近代美術館(ポンピドゥー・センター)/Pablo Picasso, *Portrait de jeune fille*, 1914. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Jean-Claude Planchet/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 170
- 86 パブロ・ピカソ《セレの女性の胸像》1911年。紙に茶色のインク, 26.8×21.4 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Buste de Cérétane*, 1911. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Béatrice Hatala/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 173
- 87 パブロ・ピカソ《テノーラ(クラリネット)を持ち座る男》1911年。紙に鉛筆, 29×22.5 cm。マドリード, アルミン&ベルナール・ルイス・ピカソ芸術財団/Pablo Picasso, *Homme assis à la tenora (clarinette)*, 1911. Fundación Almine & Bernard Ruiz-Picasso para el Arte/© FABA Photo: Hugard & Vanoverschelde Photography/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 174
- 88 パブロ・ピカソ《愛好家(闘牛士)》1912年。カンヴァスに油彩, 134.8×81.5 cm。バーゼル美術館/Pablo Picasso, *L'aficionado (Le toréro)*, 1912. Kunstmuseum Basel/Photo : Kunstmuseum Basel/Schenkung Dr. h. c. Raoul La Roche/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 175
- 89 パブロ・ピカソ《女性立像》1912年。紙にインクと鉛筆, 30.7×18.7 cm。ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Standing Nude Woman*, 1912. The Museum of Modern Art, New York/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 175
- 90 ジャン・メッツァンジェ《ティー・タイム》1911年。カンヴァスに油彩, 75.9×70.2 cm。フィラデルフィア美術館/Jean Metzinger, *Le gouter*, 1911. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950-134-139 177
- 91 アルベール・グレイズ《ハンモックの男》1913年。カンヴァスに油彩, 130×155 cm。バッファロー, オルブライト=ノックス美術館/Albert Gleizes, *Homme au hamac*, 1913. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York/Photo © Albright-Knox Art Gallery/Art Resource, NY 178

- 92 ジョヴァンニ・パオロ・ロマッツォ《男性の人体比率》16世紀/Giovanni Paolo Lomazzo, *Proportion de l'homme*, 16^{ème} siècle/Charles-Paul Bellay, *Proportions du corps humain*, Paris, Delagrave, 1890, p. 57 179
- 93 ガスパール・モンジュ『図法幾何学』(1799年)の挿絵/Gaspard Monge, *Géométrie descriptive. Leçons données aux écoles normales*, Paris, Institut national, 1799, planche I 179
- 94 ジーノ・セヴェリーニ『キュビズムから古典主義へ』(1921年)の挿絵/Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Paris, J. Povolozky & Cie, 1921, fig. XX 180
- 95 パブロ・ピカソ《ギター奏者》1912年。紙に鉛筆, 30.9×19.5 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Guitariste*, 1912. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabreau/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 182
- 96 パブロ・ピカソ《ギターとバスの瓶》1913年。紙にインク, 27.5×21.5 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Guitare et bouteille de Bass*, 1913. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Thierry Le Mage/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 183
- 97 パブロ・ピカソ《帽子をかぶった男》1912年12月3日以降。紙, 木炭, インク, 62.2×47.3 cm。ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Man with a Hat*, After 3th December 1912. The Museum of Modern Art, New York/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 183
- 98 パブロ・ピカソ《自らのシュルレアリスム彫像について考察するマリー・テレーズ》1933年5月4日。エッチング, 26.7×19.3 cm/Pablo Picasso, *Marie-Thérèse considérant son effigie surréaliste sculptée*, 4th May 1933/Ba, no. 346 Bd/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 184
- 99 パブロ・ピカソ《ラム酒のボトルのある静物》1911年。カンヴァースに油彩, 61.3×50.5 cm。ニューヨーク, メトロポリタン美術館/Pablo Picasso, *Still Life with a Bottle of Rum*, 1911. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, U. S. A./© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY. Photo: Lynton Gardiner/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 187
- 100 パブロ・ピカソ《画家とモデル》1914年。カンヴァースに油彩, 58×55.9 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Le Peintre et son modèle*, 1914. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabreau/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 198
- 101 パブロ・ピカソ《腕を組んで座る男》1914年。紙に鉛筆, 28×25 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Homme assis aux bras croisés*, 1914. The Picasso Estate/Z., vol. XXIX, no. 84/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 199
- 102 パブロ・ピカソ《男性像》1914年。紙に鉛筆, 29.5×20 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Homme*, 1914. The Picasso Estate/Z., vol. VI, no. 1262/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 199
- 103 パブロ・ピカソ《テーブルで頬杖をつく男》1914年。紙に黒鉛, 32×24.5 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Homme accoudé sur une table*, 1914/Z., vol. VI, no. 1201/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 200
- 104 パブロ・ピカソ《テーブルで頬杖をつく男》1914年。紙に鉛筆, 31.3×23.8 cm。個人蔵/Pablo Picasso, *Homme accoudé à une table*, 1914. Sotheby's. Formerly Marina Picasso Collection./Z., vol. VI, no. 1191/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 200
- 105 パブロ・ピカソ《テーブルに寄りかかりカード遊びをする人》1914年。紙に鉛筆,

- 1910年。カンヴァスに油彩, 91.5×59 cm, ケルン, ルートヴィヒ美術館/Pablo Picasso, *Femme à la mandoline*, 1910. Museum Ludwig/Foto © Rheinisches Bildarchiv, Köln rba_c020095/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 125
- 59 パブロ・ピカソ《兵士と少女》1911~12年。紙にインクと鉛筆, 31×19.5 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Soldat et jeune fille*, 1911-12. The Picasso Estate/Z., vol. XXVIII, no. 24/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 126
- 60 パブロ・ピカソ《肘掛け椅子の男》1913年。カンヴァスにクレヨン, 水墨, 紙, 41×27 cm。個人蔵/Pablo Picasso, *Homme dans un fauteuil*, 1913. Christie's. #31, 1209, 02/23-25/09/Z., vol. IIa, no. 336/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 126
- 61 パブロ・ピカソ《酒瓶のある静物》1909年。カンヴァスに油彩, 81.6×65.4 cm。ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Still Life with Liqueur Bottle*, 1909. The Museum of Modern Art, New York/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 127
- 62 パブロ・ピカソ《林檎》1909年。木彫, 11.5×10×7.5 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Pomme*, 1909. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Adrien Didierjean/Mathieu Rabeau/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 127
- 63 パブロ・ピカソ《化粧台》1910年。カンヴァスに油彩, 61×46 cm。個人蔵/Pablo Picasso, *La table de toilette*, 1910. Ralph F. Colin Collection, NY/Pierre Daix et Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso : 1907-1916. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979, no. 356/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 128
- 64 パブロ・ピカソ《カダケスの港》1910年。カンヴァスに油彩, 38×45.5 cm。ブラハ, 国立美術館/Pablo Picasso, *The Port at Cadaques*, 1910. National Gallery in Prague/photographs © National Gallery in Prague 2018, Given as a gift from the collection of Vicenc Kramář in 1960/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 128
- 65 ジョルジュ・ブラック《ヴァイオリンとパレット》1909年。カンヴァスに油彩, 91.7×42.8 cm。ニューヨーク, ソロモン・R・グッゲンハイム美術館/Georges Braque, *Violin and Palette (Violon et Palette)*, 1909. Solomon R. Guggenheim Museum, New York/© Solomon R. Guggenheim Museum, New York/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 129
- 66 ジョルジュ・ブラック《モンマルトルのサクレ・クール寺院》1909~10年。カンヴァスに油彩, 55×40.5 cm。リール・ヴィルヌーヴ=ダスク・アウトサイダーアート近現代美術館/Georges Braque, *Le Sacré-Cœur de Montmartre*, 1909-10. Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut/Photo © Muriel Anssens/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 130
- 67 ジョルジュ・ブラック《静物(ヴァイオリンと蠟燭立て)》1910年。カンヴァスに油彩, 60.96×50.17 cm。サンフランシスコ近代美術館/Georges Braque, *Still Life (Violin and Candlestick)*, 1910. San Francisco Museum of Modern Art, Gift of Rita B. Schreiber in loving memory of her husband, Taft Schreiber/Photo © Katherine Du Tiel/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 131
- 68 ジャン・メッツァンジェ《メッツァンジェ夫人の肖像》1911年。板に油彩, 27.3×21.6 cm。フィラデルフィア美術館/Jean Metzinger, *Portrait of Madame Metzinger*, 1911. Philadelphia Museum of Art, A. E. Gallatin Collection, 1952-61-81 133
- 69 アルバール・グレーズ《ジャック・ネラルの肖像》1911年。カンヴァスに油彩, 1619×1140 cm。ロンドン, テート・ギャラリー/Albert Gleizes, *Portrait of Jacques Nayral*, 1911. Tate, London/© Tate, London

- 2018.....135
- 70 ジャック・ヴィヨン《イヴォンヌ・デュシャンの正面像》1913年。ドライポイント, 55.2×41.4 cm。フィラデルフィア美術館/Jacques Villon, *Yvonne Duchamp, Full-Face*, 1913. Philadelphia Museum of Art, 125th Anniversary Acquisition. Gift of The Judith Rothschild Foundation, 2001-9-13/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 140
- 71 ジャック・ヴィヨン《綱渡り芸人》1913年。ドライポイント, 40×30 cm。フィラデルフィア美術館/Jacques Villon, *The Tightrope Walker*, 1913. Philadelphia Museum of Art, 125th Anniversary Acquisition. Gift of The Judith Rothschild Foundation, 2001-9-18/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 141
- 72 ジャック・ヴィヨン《跪く裸体》1920~30年。第1版,ドライポイント, 22×16 cm/Jacques Villon, *Nu à genoux*, 1920-30/*Jacques Villon: les estampes et les illustrations, catalogue raisonné*, Pars, Arts et métiers graphiques, Paris, Arts et métiers graphiques, 1979, n° E328/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 142
- 73 ジャック・ヴィヨン《跪く裸体》1920~30年。最終版, エッチング, 22×16 cm/Jacques Villon, *Nu à genoux*, 1920-30/*Jacques Villon: les estampes et les illustrations, catalogue raisonné*, Pars, Arts et métiers graphiques, Paris, Arts et métiers graphiques, 1979, n° E328/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 142
- 74 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《裸婦》1910年。紙に木炭, 63×38 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Femme nue*, 1910. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka/distributed by AMF 143
- 75 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《地面に跪く裸体像》1911年。紙に木炭, 63×38 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Étude*, 1911. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka/distributed by AMF 144
- 76 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《習作》1911年。紙に木炭, 48×31 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Étude*, 1911. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Adam Rzepka/distributed by AMF 144
- 77 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《若い男のトルソ》1910~11年。石膏, 60.4×33×31.1 cm。ワシントン DC, ハーシュホーン博物館と彫刻の庭/Raymond Duchamp-Villon, *Torso of Young Man*, 1910-11. Washington, DC, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden/Photo © Cathy Carver/Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution 144
- 78 レイモン・デュシャン=ヴィヨン《様式化された裸体像》1911年。ドゥヴァンベス画廊への招待状 (1911年12月) に青インク, 14×10 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Raymond Duchamp-Villon, *Stylized nude*, 1911. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian/distributed by AMF 145
- 79 ジャック・ヴィヨン《男性像》1911年。ドゥヴァンベス画廊への招待状 (1911年12月) に青インク, 14×10 cm。パリ, 国立近代美術館 (ポンピドゥー・センター)/Jacques Villon, *Silhouette masculine*, 1911. Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat/distributed by AMF/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 145
- 80 エドゥアール・マネ《オランピア》1865年。カンヴァスに油彩, 130×191 cm。バ

- 33 レオン・セー「体格と流行」、『キュルチュール・フィジック』1908年/Léon Sée, « La Ligne et la Mode », *La Culture Physique*, octobre 15, 1908, p. 1402-1403 98
- 34 パブロ・ピカソ《裸体習作》1907年。紙に鉛筆, ピカソ財団/Pablo Picasso, *Étude de nu*, 1907. The Picasso Estate/HS. 88, Carnet 14, 9r/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 101
- 35 パブロ・ピカソ《両腕をあげる女性》1908年。カンヴァスに油彩, 150.2×100.3 cm。ボストン美術館/Pablo Picasso, *Standing Figure*, 1908. Museum of Fine Arts, Boston (Juliana Cheney Edwards Collection)/Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 102
- 36 パブロ・ピカソ《裸体習作》1909年。紙に木炭, 32.5×22 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Étude de nu*, 1909. The Picasso Estate/Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*, New Haven, Yale University Press, 2003, fig. 69/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 103
- 37 パブロ・ピカソ《裸体習作》1909年。紙にインク, 21.5×16.5 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Étude de nu*, 1909. The Picasso Estate/Josep Palau i Fabre, *Picasso: Cubisme, 1907-1917*, Barcelona, Ediciones, Polígrafa, 1990, no. 387/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 103
- 38 パブロ・ピカソ《裸体習作》1909年。紙にペン, インク, グアッシュ, 23.8×31.8 cm。パリ; 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Étude de nu*, 1909. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Thierry Le Mage/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 104
- 39 パブロ・ピカソ《人体比率の素描》1907年。『H・ドーミエ』展(4~5月, ボール&レオンス・ロザンバール画廊)カタログに鉛筆とインク, 20×14.7 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Étude de proportion*, 1907. The Picasso Estate/HS. 88, Carnet 5, 1v/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 104
- 40 デイヴィッド・ラムゼイ・ヘイ『人間像の幾何学的美』(1851年)の挿絵/David Ramsay Hay, *The Geometric Beauty on the Human Figure Defined to which is prefixed a system of aesthetic proportion applicable to architecture and the other formative arts*, Edinburgh and London, W. Blackwood and sons, 1851, p. 68 105
- 41 レンツ神父《人体比率の素描》19世紀後半~20世紀初頭/Peter Desiderius Lenz, *Proportion*, 19^{ème} siècle/Claire Barbillion, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle. L'Art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004, couverture 106
- 42 パブロ・ピカソ《ヴェールのダンス》1907年。カンヴァスに油彩, 152×101 cm。サンクトペテルブルク, エルミタージュ美術館/Pablo Picasso, *The Dance of Veils*, 1907. St. Petersburg, Hermitage Museum/© 2018. Photo Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 107
- 43 パブロ・ピカソ《裸体習作》1908年。紙に水墨, 水彩, ペン, 29.8×22.7 cm。パリ; 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Étude de nu*, 1908, Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Thierry Le Mage/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 108
- 44 エリー・ナデルマン《頭部像》1909年。石膏, 47.5 cm。ニューヨーク公共図書館(写真)/Elie Nadelman, *Head*, 1909. Lincoln Kirstein Photograph Collection, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library/Barbara Haskell, *Elie Nadelman, Sculptor of Modern Life*, New York, Whitney Museum of Art, Harry N. Abrams, 2003, fig. 27 114
- 45 エリー・ナデルマン《女性立像》1905~06年。紙にクレヨン, インク, 58.4×27.9 cm。個人蔵/Elie Nadelman, *Standing Nude*, 1905-06. New York, Private collection/Lincoln Kirstein, *Elie Nadelman*, New York, The

- Eakins Press, 1973, fig. 41 115
- 46 アレクサンダー・アーキペンコ《黒人女性》1910年。セメント, 17 cm。所蔵先不明/Aleksander Archipenko, *Négresse*, 1910/Alexander Archipenko, *Archipenko, fifty creative years, 1908-1958*, New York, Tekhne, 1960, cat. 81/© Estate of Alexander Archipenko/ARS, New York/JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 116
- 47 アレクサンダー・アーキペンコ《家族の生活》1912年。石膏。所蔵先不明/Alexander Archipenko, *Lavie familiale*, 1912/Alexander Archipenko, *Archipenko, fifty creative years, 1908-1958*, New York, Tekhne, 1960, cat. 102/© Estate of Alexander Archipenko/ARS, New York/JASPAR, Tokyo, 2018 G1427 116
- 48 アンリ・ゴディエ=ブルゼスカ《プロメテウス像の習作》1910年。紙に木炭, 赤チョーク, 47.6×31.1 cm。オルレアン美術館/Henri Gaudier-Brzeska, *Étude de nu masculin assis, de profil gauche, pour Prométhée*, 1910. Musée des beaux-arts d'Orléans/Henri Gaudier-Brzeska, *dessins*, cat. exp., Lyon, Fage Éditions, 2009, p. 99. 117
- 49 オグスト・アグロ《腕を挙げた女性》1911年。マホガニー, 90 cm。個人蔵/August Agero, *Femme au bras levé*, 1911/Cécile Debray et Françoise Lucbert (dir.), *La Section d'or, 1912-1920-1925*, cat. exp., Paris, Éditions Cercle d'art, 2000, p. 123 117
- 50 パブロ・ピカソ《女性立像》1909年。水彩, 62×42 cm。個人蔵/Pablo Picasso, *Femme debout*, 1909/Z., vol. IIa, no. 203/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 119
- 51 パブロ・ピカソ《女性頭部像》1910年。カンヴァスに油彩, 66×55 cm。ケンブリッジ, フィッツウィリアム美術館/Pablo Picasso, *Tête de femme*, 1910. Fitzwilliam Museum, Cambridge/© Fitzwilliam Museum, Cambridge/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 120
- 52 パブロ・ピカソ《自画像》1909~10年。粘土習作。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Autoportrait*, 1909-10. The Picasso Estate/Z., vol. IIa, no. 219/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 120
- 53 パブロ・ピカソ《人体比率の素描 (A)》1907年。トレーシング紙に黒インク, 31×12.6 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Étude de proportion*, 1907. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Mathieu Rabeau/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 121
- 54 パブロ・ピカソ《人体比率の素描 (B)》1907年。トレーシング紙に黒インク, 27×19 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Étude de proportion*, 1907. The Picasso Estate/Mallen, Enrique, ed. Online Picasso Project. Sam Houston State University. 1997-2018 (OPP. 07: 379)/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 121
- 55 パブロ・ピカソ《人体比率の素描 (C)》1907年。トレーシング紙に黒インク, 27×19 cm。ピカソ財団/Pablo Picasso, *Étude de proportion*, 1907. The Picasso Estate/Mallen, Enrique, ed. Online Picasso Project. Sam Houston State University. 1997-2018 (OPP. 07: 381)/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 121
- 56 パブロ・ピカソ《人体比率の素描》1908年。トレーシング紙に木炭, 31×21 cm。パリ, 国立ピカソ美術館/Pablo Picasso, *Étude de proportion*, 1908. Musée national Picasso-Paris/Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)/Thierry Le Mage/distributed by AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 123
- 57 パブロ・ピカソ《女性立像》1910年。紙に木炭, 48.3×31.4 cm。ニューヨーク, メトロポリタン美術館/Pablo Picasso, *Standing Female Nude*, 1910. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, USA (Alfred Stieglitz Collection, 1949)/© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 124
- 58 パブロ・ピカソ《マンドリンを持つ女》

- 1909~10年。カンヴァスに油彩, 146×96 cm。ベルゲン(オランダ), クラーネンブル美術館/Henri Le Fauconnier, *Femme à l'éventail*, 1909. Museum Kranenburgh, Culturele Buitenplaats in Bergen/© Museum Kranenburgh, Culturele Buitenplaats in Bergen 76
- 10 ヴィラール・ド・オヌクール《動物および人物(顎鬚を生やした男)の姿の幾何学的な見取り図》13世紀。羊皮紙, 23.2×15.2 cm。パリ, フランス国立図書館/Villard de Honnecourt, *Tracés géométriques sur des figures animales et humaines-Figure barbue*, BnF, département des Manuscrits, Français 19093, f. 128/© Bibliothèque nationale de France 77
- 11 レオナルド・ダ・ヴィンチ《肩の筋肉》1510~11年。ペン, インク, 水彩, 28.9×19.8 cm。ウィンザー城, 王立図書館(RL 19003 v)/Leonardo Da Vinci, *The muscles of the shoulder*, 1510-11/Royal Collection Trust /© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018 78
- 12 フアン・デ・アルフェ・イ・ビジャファルニェ《左側面から見た男性像の外観から見た解剖学》1585年/Juan de Arfe y Villafañe, *Superficial musculature of the male torso, profile to left*, 1585, 31 recto 78
- 13 アルブレヒト・デューラー《立法幾何学体の人物像》1527年。ドレスデン素描帖/Albrecht Dürer, *Stereometrie man, jointed mannequin*, 1527/Walter L. Strauss, *The Human Figure by Albrecht Dürer: The complete Dresden sketchbook*, New York, Dover Publication, 1972, no. 96 79
- 14 エアハルト・シェーン《人体の図式》1538年/Erhard Schön, *Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen*, Nürnberg, 1538 79
- 15 ベルナルディーノ・ゲンガ, ジョヴァンニ・マリア・ランチージ, シャルル・エラル《素描の実践と理解のための解剖学》(1691年)の挿絵/Bernardino Genga, Charles Errard et Giovanni Maria Lancisi, *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano*, Roma, Data in luce da Domenico de Rossi, herede di Gio. Iacomo de Rossi, nella sua stamperia in Roma alla Pace, 1691 80
- 16 ジャン=ガルベール・サルヴァージュ《「闘うグラディエーター」の姿勢の解剖された屍体》1804年。石膏, 70×100×60 cm(写真: ポール・リシェ, 1910年, 8.5×4.8 cm)。パリ, エコール・デ・ボザール/Jean-Galbert Salvage, *Cadavre disséqué dans l'attitude du "Gladiateur combattant"*, vers 1800/Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais/image Beaux-arts de Paris /distributed by AMF 81
- 17 ジャン=ガルベール・サルヴァージュ《ボルゲーゼ美術館所蔵の彫像グラディエーターの解剖学図》1812年/Jean-Galbert Salvage, *Anatomie du gladiateur combattant applicable aux beaux arts, ou Traité des os, des muscles, du mécanisme de mouvemens, de proportions et des caractères du corps humain*, Paris, 1812 81
- 18 ルーカ・カンビアーソによる「キュビスム風」の素描, 1914年の『ガゼット・デ・ボザール』誌の挿絵(オリジナルは16世紀制作, リヨン市立図書館所蔵)/Richard Cantinelli, « L'exposition internationale de Lyon », *Gazette des beaux-arts*, juillet-décembre 1914, p. 147 86
- 19 パブロ・ピカソ《雑誌『キュルチュール・フィジック』を持つギヨーム・アポリネールの肖像》1905年。紙にペンとインク, 31×23.5 cm。パリ, リオネル・プレジジャー・コレクション/Pablo Picasso, *Portrait-charge de Guillaume Apollinaire tenant la revue La Culture physique*, 1905. Paris, Lionel Prejger Collection/Z, vol. XXII, no. 286/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 91
- 20 ポール・リシェ《男性裸体像の解剖学的解説》, 『美術解剖学』(1890年)の挿絵/Paul Richer, *Anatomie artistique. Planches*, Paris, E. Plon, Nourrit, 1890, pl. 74 91
- 21 パブロ・ピカソ《重荷を担ぐ男》1905年。紙に水墨, 16.9×10.7 cm。バーゼル美術館

- ／Pablo Picasso, Homme nu portant un fardeau, 1905. Kunstmuseum Basel (Kupferstichkabinett)／Photo: Kunstmuseum Basel-Martin P. Bühler／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 92
- 22 匿名《シュヴァルツ キュルチュール・フィジックのポーズ》, 『キュルチュール・フィジック』(1950 年)の挿絵／*La Culture Physique*, no. 17, juillet 1905, p. 114 92
- 23 パブロ・ピカソ《裸体習作》1905～06 年。紙にペンとインク, 23.8×31 cm。ウィーン, アルベルティナ美術館／Pablo Picasso, *Étude des nus*, 1905-06. The Albertina Museum, Vienna／© The Albertina Museum, Vienna／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 92
- 24 匿名《女性のキュルチュール・フィジック》, 『キュルチュール・フィジック』(1905 年)の挿絵／*La Culture Physique*, no. 15, mai 1905, p. 52 92
- 25 パブロ・ピカソ《マリー・ラ・ブルトンヌとルシアンヌ》1901 年。紙に鉛筆, 25.4×37.2 cm。マリーナ・ピカソ・コレクション／Pablo Picasso, *Marie, La Bretonne et Lucienne*, 1901. Marina Picasso Collection／*Pablo Picasso: Werke aus der Sammlung Marina Picasso, Eine Ausstellung zum hundertsten Geburtstag*, cat. exp., München, Prestel Verlag. 1981, no. 25／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 93
- 26 パブロ・ピカソ《手を結んだシニョンの女》1901 年。紙にチャーコール, 25.4×37.2 cm。マリーナ・ピカソ・コレクション／Pablo Picasso, *Femme au chignon, les mains réunies*, 1901. Marina Picasso Collection. /Z, vol. XXI, no. 293／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 93
- 27 パブロ・ピカソ《ボールに乗った曲芸師》1905 年。カンヴァスに油彩, 146.6×94.9 cm。モスクワ, プーシキン美術館／Pablo Picasso, *Acrobate à la boule (Fillette à la boule)*, 1905. Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow／© 2018. Photo Fine Art Images/Heritage Images/Scala, Florence／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 94
- 28 パブロ・ピカソ《ガートルード・スタインの肖像》1906 年秋。カンヴァスに油彩, 100×81.3 cm。ニューヨーク, メトロポリタン美術館／Pablo Picasso, *Portrait of Gertrude Stein*, 1906. The Metropolitan Museum of Art, New York, NY, USA／© The Metropolitan Museum of Art. Image source: Art Resource, NY／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 94
- 29 パブロ・ピカソ《座る裸体像(《アヴィニョンの娘たち》の習作)》1906～07 年。カンヴァスに油彩, 121×93.5 cm。パリ, 国立ピカソ美術館／Pablo Picasso, *Nu assis (étude pour "Les Femmes d'Alger")*, 1906-07. Musée national Picasso-Paris／Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)／René-Gabriel Ojeda/distributed by AMF／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 95
- 30 パブロ・ピカソ《正面から見た裸体習作》1906～07 年。紙に鉛筆, 13.5×10.5 cm。パリ, 国立ピカソ美術館／Pablo Picasso, *Nu de face*, 1906-07. Musée national Picasso-Paris／Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)／Madeleine Coursaget/distributed by AMF／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 96
- 31 パブロ・ピカソ《裸婦習作》1906 年。紙に鉛筆, 26×20 cm。パリ, 国立ピカソ美術館／Pablo Picasso, *Étude de nus*, 1906. Musée national Picasso-Paris／Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)／Adrien Didierjean/distributed by AMF／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 96
- 32 パブロ・ピカソ《側面から見た裸体像と頭部の習作》1907 年。ペンとインク, 22.3×17 cm。パリ, 国立ピカソ美術館／Pablo Picasso, *Nu de profil et esquisse de tête*, 1907. Musée national Picasso-Paris／Photo © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris)／Mathieu Rabeau/distributed by AMF／© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 97

- 9 パブロ・ピカソ《アンブロワーズ・ヴォーラーの肖像》1910年。カンヴァスに油彩, 92×65 cm。モスクワ, プーシキン美術館/Pablo Picasso, *Portrait of Ambroise Vollard*, 1910. Moscow, Pushkin Museum/©、2018. Photo Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 10 パブロ・ピカソ《裸婦》1910年。カンヴァスに油彩, 73×54 cm。ヒューストン, メニル・コレクション/Pablo Picasso, *Femme nue*, 1910. The Menil Collection, Houston/© The Menil Collection, Houston/Paul Hester/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 11 パブロ・ピカソ《クラリネットを持つ男》1911年。カンヴァスに油彩, 106×69 cm。マドリード, ティッセン=ボルミッサ美術館/Pablo Picasso, *Homme à la clarinette*, 1911. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza/© 2018. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 12 パブロ・ピカソ《ギター》1912年。ダンボール・紙, 糸, 金属線, 65.4×33×19 cm。ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Guitare*, 1912. New York, Museum of Modern Art/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 13 アンリ・マティス《青い裸婦(ビスクラの思い出)》1907~08年。カンヴァスに油彩, 92.1×140.3 cm。バルチモア美術館/Henri Matisse, *Nu bleu (Souvenir de Biskra)*, 1907-08. The Baltimore Museum of Art (The Cone Collection, formed by Dr. Claribel Cone and Miss Etta Cone of Baltimore)/© The Baltimore Museum of Art/Mitro Hood
- 14 アンドレ・ドラン《浴女たち》1907年。カンヴァスに油彩, 132.1×195 cm。ニューヨーク近代美術館/André Derain, *Bathers*, 1907. New York, Museum of Modern Art/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence
- 15 アンリ・ル・フォーコニエ《豊穡》1910~11年, カンヴァスに油彩, 191×123 cm。デン・ハーグ市美術館/Henri Le Fauconnier, *Abundance*, 1910-11. Collection of the Gemeentemuseum Den Haag
- 16 アルベール・グレーズ《浴女たち》1912年。カンヴァスに油彩, 105×170 cm。パリ市近代美術館/Albert Gleizes, *Baigneuses*, 1912. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/© Musée d'Art Moderne/Roger-Viollet/amanimages
- 17 ロベール・ドロローネー《パリの街》1910~12年。カンヴァスに油彩, 267×406 cm。パリ, 国立近代美術館(ボンビドー・センター)/Robert Delaunay, *La Ville de Paris*, 1910-12. Paris, Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian/distributed by AMF
- 18 ジャン・メッツァンジェ《カフェの踊り子》1912年。カンヴァスに油彩, 146×114.3 cm。パツファロー, オルブライト=ノックス美術館/Jean Metzinger, *Danseuse au café*, 1912. Collection Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York/Photo © Albright-Knox Art Gallery/Art Resource, NY
- 19 ジャック・ヴィヨン《行進する兵士たち》1913年。カンヴァスに油彩, 65×92 cm。パリ, 国立近代美術館(ボンビドー・センター)/Jacques Villon, *Soldats en marche*, 1913. Paris, Centre Pompidou, MNAM/Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian/distributed by AMF/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427
- 20 ロベール・ドロローネー《街に開かれた同時主義の窓》1912年。カンヴァスに油彩, 40×46 cm。ハンブルク美術館/Robert Delaunay, *Fenêtre simultané sur la ville*, 1912/© bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford/distributed by AMF
- 21 アンリ・ヴァランシ《ダーダネルス海峡の表現》1917年。カンヴァスに油彩, 128×161 cm。ナンテル, 現代国際資料図書館/Henry Valensi, *Expression de Dardanelles*, 1917. Nanterre, Bibliothèque de documentation

- internationale contemporaine/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427
- 22 マックス・エルンスト『男たちはそれに
ついて何も知るまい』1923年。カンヴァスに
油彩, 80.3×63.8 cm。ロンドン, テート・
ギャラリー/Max Ernst, *Les hommes n'en
sauront rien*, 1923. Tate, London/© Tate,
London 2018/© ADAGP, Paris & JASPAR,
Tokyo, 2018 G1427
- 23 パブロ・ピカソ『サン・ラファエルの窓の
前の静物』1919年。カンヴァスに油彩,
30.5×22.5 cm。ベルリン, ベルクグリュン
美術館/Pablo Picasso, *Still life in front of a
window in Saint-Raphaël*, 1919. Berlin, Muse-
um Berggruen/© bpk/Nationalgalerie, SMB,
Museum Berggruen/Jens Ziehe/distributed by
AMF/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF
(JAPAN)
- 24 アメデ・オザンファン『生命』1931~38
年。カンヴァスに油彩, 300×425 cm。パ
リ, 国立近代美術館(ボンビドー・セン
ター)/Amédée Ozenfant, *La vie*, 1931-38.
Paris, Centre Pompidou, MNAM/Photo ©
Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-
Grand Palais/Philippe Migeat/distributed by
AMF/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo,
2018 G1427
- 25 ソニア・ドローネー『プロペラ』1937年。
カンヴァスにテンペラ, 295×700 cm。ル
ンド, スケッチ美術館/Sonia Delaunay,
Propeller (Painting for the Aviation Pavillion
World's Fair in Paris 1937), 1937. Skisernas
Museum/Photo © Emma Krantz/Skisernas
Museum-Museum of Artistic Process and
Public Art, Lund, Sweden/© DR

挿図

- 1 アルフレッド・H・バー・Jr, 『キュビズム
と抽象芸術』展カタログ表紙, 1936年/
Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art*,
New York, MoMA, 1936, cover/© 2018.
Digital image, The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence 2
- 2 フェリックス・デル・マール『レアリテ・
ヌーヴェル』1948年/Félix del Marle, *Réal-*

- ités nouvelles*, 1948/*Réalité Nouvelles*, no. 2
..... 3
- 3 パブロ・ピカソ『座る裸婦』1908年。カン
ヴァスに油彩, 150×99 cm。サンクトペテ
ルブルク, エルミタージュ美術館/Pablo
Picasso, *Seated Woman*, 1908. Saint Peters-
burg, Hermitage Museum/© 2018. Photo Fi-
ne Art Images/Heritage Images/Scala, Flo-
rence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF
(JAPAN) 31
- 4 パブロ・ピカソ『貯水所』1909年。カン
ヴァスに油彩, 61.5×51.5 cm。ニューヨ
ーク近代美術館/Pablo Picasso, *The Reservoir*,
1909. New York, Museum of Modern Art/©
2018. Digital image, The Museum of Modern
Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Su-
ccession Pablo Picasso-BCF (JAPAN) 31
- 5 匿名『幾何学に支配された素描』制作年不
明。マルセル・レジャ『狂人たちの芸術』
(1907年)の挿絵/Fabienne Hulak, *La Nu-
dité de l'Art, suivi de Marcel Réja, l'Art chez les
fous* [1907], préface de Pierre Vermeersch,
Nice, Z'édicions-Fabienne Hulak, 1994, fig. 2
..... 44
- 6 クロード・モネ『印象(日の出)』1872年。
カンヴァスに油彩, 48×63 cm。パリ, マ
ルモッタン美術館/Claude Monet, *Impres-
sion, soleil levant*, 1872. Paris, Musée Marmot-
tan Monet/Photo © RMN-Grand Palais/ima-
ge RMN-GP/distributed by AMF 64
- 7 ジョアシム＝ラファエル・ボロナリ(ロラ
ン・ドルジュレス)『かくてアドリア海に
陽は沈みぬ』1910年。カンヴァスに油彩,
54×81 cm。ミリー・ラ・フォーレ, ポー
ル・ベデゥ文化空間/Joachim-Raphaël Bor-
onali (Roland Dorgelès), *Et le soleil s'endor-
mit sur l'Adriatique*, 1910. Espace culturel
Paul-Bédu, Milly-la-Forêt/© DR 64
- 8 ジャン・メッツァンジェ『裸婦』1908年。
カンヴァスに油彩, 54×73 cm。所蔵先現
在不明/Jean Metzinger, *Nu*, 1908. Location
unknown/Joann Moser (dir.), *Jean Metzinger
in retrospect*, cat. exp., University of Iowa
Museum of Art, 1985, fig. 20 75
- 9 アンリ・ル・フォーコニエ『弱を持つ女』

431-433, 435, 436, 438-440, 443, 454, 477,
480, 491, 502, 507
『ユマニテ』 508
夢 235, 264-266, 313, 348-350, 354, 355, 425,
433, 507
四次元 49, 50, 395

ラ行

『螺旋』(デルメ) 218
理性 43, 45-47, 69-72, 77, 161, 169, 257, 261-
264, 266, 270, 307, 320, 401, 402, 416, 452,
493
理想主義 319, 375
立体未来派 324
リュクサンブール美術館 278, 282
ルイ・カレ画廊 495, 509
ルーヴル美術館 94, 95, 191, 280, 338
ルネサンス 38, 45, 46, 77, 83, 95, 134, 310,
322, 323, 326, 371, 373, 376, 377, 379, 381,
383, 386, 387, 389-391, 411, 450, 452, 488,
507, 513, 524, 527
ルネ・ドルアン画廊 514
ルポルタージュ 275, 279, 283
レアリズム 24, 41, 48, 51, 55-59, 63, 65-68,
70, 71, 167, 173, 196, 212, 269, 275, 289, 302,
306, 310, 316, 322, 324, 330, 336, 337, 342,
348, 364, 367, 373, 399, 400, 402, 403, 411,
417, 430, 439, 444, 446, 451, 454, 455, 467,
472-477, 479, 480, 483, 490-492, 498, 499,

509-512, 518
レアリズム宣言 402
『レアリズムとシュルレアリズム展』 417
レアリズム論争 467, 472-474, 479, 511, 512
レアリテ・ヌーヴェル宣言 57, 516
『レアリテ・ヌーヴェル』展 512, 515
礼拝的価値 505
歴史画 5, 439
『レジネラシオン』 424
レスピュグのヴィーナス 347
『レスブリ・ヌーヴォー』 229, 428
『レ・セマフォール』(デュシャン=ヴィヨン)
295, 296
レディ・メイド 171, 246, 247, 266, 292, 293,
308, 310, 504, 505
『レフォール・モデルヌ』 366, 383, 384, 386,
387
レフォール・モデルヌ画廊 365, 367, 384,
398, 447
『レラン』誌 40, 393, 395
労働(労働者) 275, 293, 301, 400, 475, 506,
507, 509
ロココ 152, 376
ロシア・フォルマリズム 402
ロマン主義 4, 9, 45, 275, 280, 384-386, 409,
452, 453, 466, 490
『ロマンティスムからレアリズムまで』(ローザ
ンタル) 5

図版一覧

1. 日本語表記に続き、欧語表記、図像使用権ないしは出典と著作権を表記する。
2. 作品の邦題は《 》で括り、欧題は斜体で記載する。
3. 欧語表記に関しては、原則、図像使用権取得先により提供された言語で記載する。
4. 省略記号は下記に従う。

Ba : Bernhard Geiser et Brigitte Baer, *Picasso : Peintre-Graveur*, 7 vols., Berne, Kornfeld, 1986-96.

HS. 88 : Hélène Klein-Seckel, William Rubin, Pierre Daix [et al.], *Les Demoiselles d'Avignon*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

Z : Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 vols., Paris, Editions Cahiers d'Art, 1932-78.

口絵

- 1 パブロ・ピカソ《アヴィニョンの娘たち》1907年。カンヴァスに油彩, 243.9×233.7 cm。ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907. New York, Museum of Modern Art/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 2 パブロ・ピカソ《二人の裸婦》1906年。カンヴァスに油彩, 151.3×93 cm。ニューヨーク近代美術館
Pablo Picasso, *Two Nudes*, 1906. New York, Museum of Modern Art/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 3 パブロ・ピカソ《三人の女たち》1908年。カンヴァスに油彩, 200×185 cm。サンクトペテルブルク, エルミタージュ美術館/Pablo Picasso, *Three Women*, 1908. St. Petersburg, Hermitage Museum/© 2018. Photo Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 4 ジョルジュ・ブラック《レストランの家》1908年。カンヴァスに油彩, 40.5×32.5 cm。リール・ヴィルヌーヴ=ダスク・アウトサイダーアート近現代美術館/Georges Braque, *Maison à l'Estaque*, 1908. Lille métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut/Photo © BERNARD Philp/© ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo, 2018 G1427
- 5 パブロ・ピカソ《浴女》1908~09年。カンヴァスに油彩, 129.8×96.8 cm。ニューヨーク近代美術館/Pablo Picasso, *Bather*, 1908~09. New York, Museum of Modern Art/© 2018. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 6 パブロ・ピカソ《裸婦》1909年。カンヴァスに油彩, 89.5×71.1 cm。個人像 (Sotheby's New York, 1998, lot 112)/Pablo Picasso, *Femme nue*, 1909. Private Collection (Sotheby's New York, 1998, lot 112)/Josep Palau i Fabre, *Picasso : Cubisme : 1907-1917*, Barcelona : Ediciones, Poligrafa, 1990, no. 425/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 7 パブロ・ピカソ《女性頭部像 (フェルナンド)》1909年。石膏, 47×35.9×34.9 cm。ダラス, ナッシャー彫刻センター/Pablo Picasso, *Head of a Woman (Fernande)*, 1909. Dallas, Nasher Sculpture Center (Raymond and Patsy Nasher Collection)/© Nasher Sculpture Center/Tom Jenkins/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)
- 8 パブロ・ピカソ《座る裸体像》1909~10年。カンヴァスに油彩, 92.1×73 cm。ロンドン, テート・ギャラリー/Pablo Picasso, *Seated Nude*, 1909-10. London, Tate/© Tate, London 2018/© 2018-Succession Pablo Picasso-BCF (JAPAN)

ニュー・バーリントン・ギャラリー 417
 ニューヨーク近代美術館 1, 31, 169, 418,
 420, 421, 467, 500, 518
 ニューヨーク・ダダ 247, 305, 308
 人形 286, 307, 308
 人間主義 384, 446, 471, 478, 479, 490-492
 人間への回帰 432-436, 438, 439, 441, 444,
 479, 481, 490, 491
 ヌーヴォー・レアリズム 511
 ネオ・キュビズム 455, 456, 459, 492
 ネオ・レアリズム 493
 『眠れるギター』(ルヴェルディ) 218
 ノートルダム大聖堂(パリ) 234, 390
 ノートルダム・デ・シャン画廊 33
 『ノール=シュド』 218, 220, 221

ハ 行

ハウハウス 324, 379, 403, 413, 420, 426, 432,
 518
 『博物誌』(ピュフォン) 483
 パサージュ 28, 110, 129, 133
 梯子 348-355, 463, 464
 発展史観 320, 359, 411, 527
 ハバックス 490
 パピエ・コレ 128, 164, 170-172, 182, 184-
 186, 201, 211, 215, 305, 310, 405, 522
 『バラード』(パレエ・リュス上演, コクトー台
 本) 57, 351, 352
 パリスの審判 157, 323
 パリ万国博覧会(1937年) 456, 457, 461,
 529
 『パレエ・メカニク』(レジェ) 425
 パレエ・リュス 57, 330
 パロディー 30, 65, 150-152, 168, 171, 201,
 212, 223, 293, 304, 310, 329, 330, 337, 338,
 355, 358, 359, 362, 435, 443
 反動 40, 304, 327, 338, 364, 365, 434, 435,
 451, 452
 反動形式 329
 ピエール・コル画廊 417
 『ピカソと伝説』(ウーデ) 381
 ピカソ美術館(アンティープ) 95-97, 102,
 104, 108, 110, 121, 123, 127, 130, 173, 182,
 183, 198, 202, 330, 338, 346, 349, 351-353,
 356, 463, 464, 500, 501 →アンティープ美
 術館およびグリマルディ城も参照
 非具象(非具象芸術) 57, 413, 416, 512, 515
 ビザンツ 106, 377, 486

美術解剖学 14, 15, 74, 77, 78, 81, 82, 84-87,
 89-91, 96, 101, 106-111, 118, 124, 136, 137,
 159, 160
 美術教育 8, 74, 77-82, 90, 98, 120, 159
 『美術史』(フォール) 488
 美術市場 11, 12, 381
 美術批評 1, 9-12, 14, 17, 22, 33, 35, 41, 49,
 58-60, 65, 66, 195, 219, 257, 316, 323, 364,
 365, 369, 434, 457, 470, 481, 485, 513, 524,
 528, 529
 『非情な女』(レルビエ) 425
 非人間的(非人間性) 266, 285, 286, 292,
 306, 452, 477, 478, 480, 515
 ビベンダム 226, 227
 非ユークリッド幾何学 49
 ピュトー・グループ 14, 23, 75, 76, 131-133,
 144-147, 156, 157, 159, 161, 176, 315, 417
 ピュリズム 9, 393, 395, 396, 398, 405, 408,
 420, 428, 431, 438-441, 451, 454, 455, 458,
 490, 492, 526
 『ビュルレスクかつ神秘的な作品集』(ジャコ
 ブ) 213
 表現主義 2, 206, 275, 304, 467, 477, 478, 481,
 483, 489, 490, 511, 516, 519
 表現主義論争 477, 479, 509
 剽窃 114, 321, 329, 334, 359, 383
 病理学 404
 比率 8, 42, 50, 82-85, 89, 90, 100, 103-105,
 120, 122, 123, 125, 126, 143, 144, 158, 172-
 175, 185, 187, 290, 390, 426, 427, 429
 ファシズム 18, 424, 434, 441, 448, 467-469,
 471, 472, 477-480, 492, 528
 フィクション 212
 風景(風景画) 14, 16, 28, 30, 36, 37, 54, 65,
 73, 74, 109, 127-131, 135, 157, 160, 164, 176,
 184, 207, 221, 226, 275, 277, 278, 280, 281,
 285-287, 292, 353, 358, 425, 453, 459, 461,
 484, 524
 フェデラル・アート・プロジェクト 456
 フォヴィスム 2, 22, 28, 36, 76, 205, 316, 370,
 385, 388, 450, 457, 458, 490-492, 516, 519
 フォード主義 293
 フォトモンタージュ 304, 305
 部族芸術 29, 34-39, 41, 43, 45-47, 73, 88,
 100, 111, 136, 147, 159, 267, 294, 323, 397,
 398, 431, 438, 459, 474
 プティ・パレ 457, 458
 普仏戦争 368

普遍 (普遍性) 34, 47, 65, 69, 193, 194, 204,
 317, 318, 332, 363, 369, 372, 379, 381-383,
 387, 388, 396-398, 408-410, 412, 416, 423,
 426, 430, 436-444, 446, 499, 502, 526-528
 普遍言語 10, 41, 369, 397, 398, 406, 408, 412,
 414, 420, 438, 439, 490, 528
 普遍の人間 433, 434, 438, 439
 『ブラウダ』 510
 『ブラスト』 263, 265, 267, 268, 274, 275, 285,
 303
 『フランス絵画』(ドリヴァル) 491
 フランス画廊 484, 485, 498, 509
 フランス共産党 501, 507-510
 『フランス芸術』(ダーシー) 486
 『フランス現代芸術』展(ベルリン) 481,
 482
 フランス的絵画 368
 フランス的伝統 318, 319, 323, 325, 326, 377,
 383, 391, 449-451, 483, 492, 493, 530
 『フランス的伝統の20人の若き芸術家たち』展
 483, 485, 530
 『フランスの風景』展 484
 『フランスの若い絵画』(サルモン) 316
 フランス美術 136, 321, 322, 335, 372-374,
 387, 391, 395, 449, 456, 459, 476, 479, 486,
 487, 496, 521
 『フランス美術傑作』展 457, 459
 プランタン百貨店 387
 フランドル 275, 381, 451
 プリミティヴ・アート 29, 46, 88, 335, 398,
 422
 プリミティヴィズム 34, 35, 37-41, 46, 47,
 149, 267
 『ブレザンス・アフリケーズ』 37
 プロト・キュビズム 22, 24, 32-34, 38, 74,
 85, 88, 89, 93, 100, 101, 108, 110, 111, 125,
 132, 145, 155-157, 167, 169, 170, 357, 410,
 416, 459
 プロパガンダ 275, 278, 279, 292, 422, 423,
 441, 471, 473, 479, 481
 プロ画廊 483
 『文化の擁護のためのパリ国際作家大会』
 469
 分析的キュビズム 14, 15, 22, 24, 26-34, 74,
 76, 88-90, 119, 120, 123-127, 130-133, 147,
 156, 157, 161, 167-174, 183-185, 187, 190,
 197, 199, 203, 206, 221, 349, 357, 375, 406,
 407, 412, 414, 417, 419, 443, 485, 530

壁画 66, 106, 386, 424, 430, 432, 433, 460-
 462, 475, 487, 501, 518, 529
 ベッリ = ラスパイユ画廊 495
 ベルネーム・ジュヌ画廊 238
 ベルリン・ダダ 304, 305
 ボザール画廊 196, 446
 北方(北方絵画) 319, 322, 323, 371, 376,
 452, 453
 ポリネシア 37, 459, 474
 ボルシェヴィズム 434
 本能 5, 35, 36, 44, 45, 47, 161, 257, 260-262,
 265, 266, 389, 524, 525

マ行

魔術的レアリズム 474
 マネキン 305-307
 マリオネット 308
 『マルキスト・クォーター』 422
 マルクス主義 446
 ミノタウロス 352, 465
 『ミュンヘン装飾芸術展』 233
 未来派 22, 167, 192, 193, 225, 235, 238, 239,
 242, 252, 262-264, 267-271, 274, 275, 287-
 289, 291, 304, 315, 316, 324, 389, 400-402,
 404, 467, 472, 492
 未来派宣言 238, 270, 274, 400
 民衆 43, 265, 266, 299-302, 358, 401, 475
 民族 10, 11, 76, 84, 99, 147-149, 156, 158,
 160, 322, 397, 420, 421, 449, 453-455, 492,
 528
 無意識 47, 148, 225, 257, 260-266, 270, 305,
 307, 335, 350, 433, 443, 524, 525
 無対象 400
 『無対象の世界』(マレーヴィチ) 403, 405
 メタファー 187, 191-197, 227, 228, 230, 256,
 260, 262, 343, 372, 373, 377, 378, 380, 504-
 506
 モデュロール 85, 428
 『モデュロール』(ル・コルビュジエ) 428
 『モラヴァジーズ』(サンドラール) 262
 『モンジョワ!』 146, 321, 379

ヤ行

躍動 238, 244, 259-261
 『屋根のスレート』(ルヴェルディ) 218,
 220, 221
 ユダヤ 327, 453
 ユートピア 18, 147, 157, 408, 409, 423, 424,

スペイン内戦 464, 465, 467, 478, 502
 スペイン美術 375
 図法幾何学 42, 178-181, 390
 図面 4, 53, 74, 181, 307, 310, 394
 スラヴ 10, 453, 491, 498
 盛期キュビズム 22
 聖性 401
 静物 (静物画) 14, 74, 88, 127-131, 160, 164, 169, 181, 182, 184, 186, 187, 210, 211, 220, 228-231, 324, 337, 338, 386, 439, 443, 459, 479
 『聖マトレル』(ジャコブ) 164, 165, 205-207, 214
 生命 51, 168, 192, 225, 238, 242, 245, 246, 249, 250, 252, 255-257, 259-263, 265, 268, 270, 285, 308, 312-314, 325, 331-333, 359, 411, 421, 439, 440, 456, 466, 468, 469, 506
 生理学 237, 238, 241, 242, 244-246, 248-250, 254, 255, 260, 270, 522, 523, 527
 『セクション・ドール』展 15, 23, 50, 280, 316, 323, 369, 413, 416, 429, 430, 513
 セザンヌ主義 28-30, 34, 35, 38, 39
 セザンヌのキュビズム 22, 27-30, 32²³
 『セザンヌの影響』展 499
 絶対主義 9, 399-401, 403-405, 416, 420, 424, 459, 514
 『0.10』展 400
 前衛 11, 12, 16, 35, 45-47, 85, 99, 191, 214, 215, 225, 263, 264, 268-270, 274, 275, 277, 280, 302, 315, 316, 318, 322, 335, 364, 368-371, 385, 388, 389, 393, 422-425, 434, 436-438, 444, 458-460, 467, 468, 471, 475, 477-481, 483, 493, 494, 508, 516, 518, 519, 527
 潜現実主義 468
 潜在意識 235, 255, 257, 261, 401
 潜在的現実 184, 358
 先史 (先史時代) 35, 310, 397
 全ソヴィエト作家大会 469
 造形的アナロジー 193, 269
 造形的な詩 218-220, 446
 造形的メタファー 195, 228, 230, 372, 373, 377, 378, 380, 504-506, 530
 総合的キュビズム 15, 22, 27, 126, 160, 167-172, 183-185, 189, 190, 199, 203, 218, 247, 269, 310, 330, 331, 338, 341, 349, 375, 417, 530
 装飾 11, 12, 18, 27, 31, 43, 44, 57, 58, 67, 68, 70, 76, 105, 106, 130, 165, 169, 206, 209, 232-

238, 257, 264, 290, 294, 296, 328, 345, 379, 386, 393, 394, 396, 398, 424, 426, 430-434, 460-462, 478, 479, 482, 487, 489, 501, 502, 512, 518
 素材主義 9, 41, 62, 63, 65
 『ソワレ・ド・パリ』 54

タ行

ダイアグラム 8, 13, 74, 76, 110, 120, 124-126, 128, 130, 131, 143, 144, 160, 161, 172-175, 181, 184-187, 190, 197, 200, 223, 239, 241, 247, 304, 305, 307-310, 312-314, 317, 324, 335, 342, 344, 349, 358, 404, 521-524, 530
 第一次世界大戦 6, 7, 10, 16, 17, 41, 47, 51, 132, 169, 203, 205, 247, 267, 273-279, 289, 292, 295, 298, 306, 313-320, 324-326, 328, 333, 334, 358, 359, 362-364, 369, 379-381, 388, 389, 400, 401, 405, 425, 431, 434, 435, 442, 443, 446, 449, 450, 454, 455, 458, 465, 475, 480, 484, 485, 490, 491, 493, 509, 510, 527, 528
 大衆 18, 139, 422, 425, 431, 433, 475, 477, 480, 481, 487, 488, 507, 508, 510-512
 第二次世界大戦 1, 2, 4, 18, 57, 357, 428, 444, 445, 448, 467, 481, 485, 493, 497, 502, 509, 511, 518, 528
 第二帝政 366, 368, 369
 退廃芸術 483
 『退廃芸術展』 481
 タイポグラフィー 186
 『ダス・ヴォルト』 477
 ダズル迷彩 290
 ダダ 165, 247, 292, 293, 304-308, 314, 329, 342, 358, 429, 458, 481, 526
 ダダ国際見本市 304, 305
 だまし絵 (トロンプ・ルイユ) 129, 171, 211, 223, 487
 チェコ・キュビズム 424
 地質学 312, 313
 知性 36, 43-47, 74, 113, 136, 161, 165, 256, 260, 261, 342, 366, 384, 385, 387, 417, 453, 454, 487, 493, 525
 秩序 4, 17, 40, 48, 53, 69, 70, 75, 167, 168, 229, 286, 303, 327, 338, 350, 354, 355, 359, 361-365, 367-370, 372, 381-383, 385, 387, 388, 391-393, 404-406, 413, 414, 416, 421-423, 431, 433, 437, 438, 441-443, 450-452,

470, 471, 475, 487, 489
秩序の呼び戻し 364, 365, 367, 368, 370, 398, 514
秩序への帰帰 18, 326-328, 359, 362-364, 367-369, 389, 434, 442, 449, 490
抽象 (抽象主義) 3-11, 14, 28, 35, 41, 44, 56, 57, 74, 77, 114-118, 123-126, 128, 140-143, 152, 158, 160, 168, 171-173, 184-187, 196, 197, 199-201, 210, 211, 223, 226, 230-232, 237-240, 242, 244, 245, 248, 249, 252, 253, 255, 261, 267, 268, 270, 281-289, 297, 299, 300, 310, 329-331, 337, 349, 352, 354, 355, 363, 367, 372-374, 381, 391, 395, 398-413, 420, 426, 431, 444, 451-454, 456, 460, 461, 468, 469, 474, 476, 478-480, 483, 485, 490, 496, 500, 506, 512-516, 522
抽象芸術 (抽象絵画) 1-5, 7, 8, 10, 11, 15, 27, 57, 73, 169, 290, 359, 363, 364, 379, 399, 404, 406-408, 412, 413, 416, 420, 422, 442, 443, 451, 460, 469, 474, 475, 485, 488-490, 493, 495, 514-516, 518, 524, 528
『抽象芸術』展 (パリ) 418, 421, 488, 495, 500, 516, 519
抽象衝動 44
『抽象と感情移入』 (ヴォリンガー) 44
抽象表現主義 6, 9, 65, 497
中世 77, 212, 235, 257, 320, 366, 380, 381, 386, 387, 411, 432, 433, 450, 457, 474, 500, 527
超現実主義 17, 57, 341, 342, 355, 359, 468, 499 →シュルレアリスムも参照
超古典主義 17, 338, 341, 342, 355, 359, 417 →新古典主義も参照
超自然主義 57
彫刻 11, 14, 16, 24, 27-29, 31, 37, 39, 42, 57, 74, 77, 79-84, 88, 90, 98, 110-119, 127, 128, 141-146, 160, 170, 171, 185, 203, 232-234, 236, 237, 245, 248-250, 254-256, 261, 262, 266-268, 294, 295, 303, 305, 308, 323, 334, 339-341, 343, 346, 347, 356, 357, 386, 397, 398, 427, 429, 430, 459, 482, 485, 495, 503, 504, 514, 526
調和 30, 54, 60, 63, 68, 69, 123, 156, 157, 234, 235, 249, 301, 350, 365, 369, 378, 382, 386, 390, 391, 395, 411, 428, 433, 437, 452, 453, 470
直観 35, 36, 42-47, 68, 69, 74, 136, 159, 161, 162, 167, 181, 190, 257, 258, 260-262, 320,

327, 384, 385, 387, 401, 402, 474, 502, 525
冷たい抽象 516
提喻 189, 190
テイラー主義 293, 424
『ティレジアスの乳房』 (アポリネール) 58
デザイン 158, 180, 233, 303, 418, 420, 424, 425, 430
『デ・ステイユ』 56, 383, 405, 412
転化表現 (カタクレーズ) 196
天才 36, 43, 115, 374, 450
展示的価値 505
伝統 8, 9, 17, 35-38, 40, 42, 45, 47, 85, 86, 100, 135, 136, 148, 149, 161, 216, 217, 234, 269, 270, 317-330, 337, 342, 358, 359, 365, 366, 368-371, 374-379, 381-391, 393, 396, 398, 430, 433, 434, 436-438, 441, 442, 447, 453, 457, 459, 470, 471, 476, 479, 482, 483, 485, 487, 491, 499, 526, 527
『伝統とキュビズム』 (グレーズ) 379
ドイツ文化 327, 396
陶器 (陶芸) 482, 506-508
透視遠近法 34, 309, 310, 524
同時主義 54, 324, 514
同時対比 54, 55, 162, 193, 194
動物 65, 77, 105, 152, 253, 262, 264, 265, 270, 309, 366, 465
『ドキュマン』 194, 197, 347
特徴主義 63, 66, 67
『独立派美術の巨匠 (1895~1937年)』展 457, 459
トリコロール 296, 297, 335, 351
トリックスター 329

ナ 行

ナシヨナリズム 10, 12, 16, 18, 136, 315-317, 319, 322, 323, 325-327, 335, 375, 437, 459, 489, 493, 499 →愛国主義も参照
ナチ (ナチス) 424, 425, 441, 448, 463, 464, 467, 472, 477, 481-483, 485, 492, 493, 495, 518, 528
ナビ派 4, 67, 76, 106, 205, 278, 282, 316, 368, 371, 389, 483, 484, 488
『291』 329
291 画廊 324
ニグロ芸術 29, 37, 38
日常 1, 171, 215, 221, 229, 269, 299, 300, 302, 348, 350, 394, 407, 430, 503-505, 508, 530
日用品 508

狂気 36, 43, 60, 62, 70
 虚構 149, 164-167, 185-187, 212, 213, 215,
 223, 264, 269, 337, 344, 345, 521-523
 ギリシャ神話 157, 323, 340
 ギリシャ美術 38, 79-81, 83, 88, 95, 97, 98,
 110, 340, 341, 391, 397, 398, 411, 422
 ギリシャ・ラテン文化 383
 キリスト教 106, 212, 214, 275, 351, 379-381,
 401, 433, 446, 447
 『近代絵画』(オザンファン, ル・コルビュジ
 エ) 396, 484
 『腐っていく魔術師』(アポリネール) 206
 具体芸術 412, 513-516
 『クラッシュ』(J・G・バラード) 262
 『クラルテ』 380
 グラン・パレ 376
 グリマルディ城 500, 501
 クレティユ修道院 319, 380
 軍事博物館(パリ) 278-280, 283
 形式(形式主義) 1-5, 8, 10, 11, 15, 17, 31,
 32, 41, 44, 45, 99, 356, 369, 398, 401, 402,
 420-423, 442, 443, 470, 481, 518, 527-529
 『芸術』(オザンファン) 397, 438
 『芸術と科学』(グレース) 326
 『芸術と現実, 芸術と国家』 450, 468, 469
 芸術と光 460
 『芸術とレジスタンス』展 495
 『芸術における精神的なものについて』(カン
 ディンスキー) 6, 267, 268
 『芸術における絶対的な記号についての試論』
 (シュペルヴィル) 406
 形態学 397, 398, 404, 420, 423
 ケルト 321, 322, 383, 387
 健康(健全) 97-99, 157, 160, 365, 366, 403,
 404
 『幻想芸術——ダダとシュルレアリスム』展
 418
 『現代美術史』(ユイグ編) 436, 449, 451,
 455, 456, 484, 492, 509, 518
 『現代フランス絵画の諸段階』(ドリヴァル)
 491, 493
 建築 18, 31, 54, 66, 77, 105, 116, 130, 131,
 146, 180, 183, 196, 224, 228-230, 234, 235,
 237, 248, 257, 307, 321, 341, 372, 379, 390,
 393, 397, 405, 424, 425, 427, 428, 430-433,
 452, 460, 476, 488, 502
 航空館壁画装飾 461
 工芸 385, 431, 432, 482

構成主義 402, 424, 459, 511, 515
 構成的筆触 28, 73, 159, 243
 構成的レアリズム 515
 光線主義(レイヨニズム) 236, 283
 構造主義 10
 『国際シュルレアリスム展』 417
 『国際独立派芸術の起源と発展』 458
 国民性 375, 388, 438, 499
 国立近代美術館(パリ) 10, 457, 470, 483,
 484, 491, 495, 500
 国立自由芸術工房(ヴィテブスク) 403
 ゴシック 212, 234, 235, 237, 257, 321-323,
 377, 379, 381, 387, 390, 422, 486, 487
 個人主義 233, 318, 380, 381, 383-386, 388,
 459
 国家 10, 99, 278, 285, 296, 322, 326, 327, 359,
 368, 369, 373, 374, 380, 421, 433, 437, 438,
 442, 443, 458, 467, 469, 479, 481, 508, 513,
 528
 国家美術史 369, 374
 古典(古典主義) 4, 11, 12, 29, 34, 35, 37-41,
 45-47, 68-70, 79, 80, 99, 100, 136, 158, 198-
 203, 210, 264, 270, 315, 317-320, 322, 326-
 329, 334, 335, 337-342, 345, 359, 364, 365,
 367, 368, 371, 376, 381, 382, 386, 388, 389,
 391, 400, 410-412, 431, 432, 442, 443, 451,
 452, 462, 466, 490, 516
 『古典-バロック-モダン』(ドゥースブルフ)
 410
 『コミュニケーション』 460, 476
 コラージュ 10, 164, 169, 171, 172, 185, 212,
 214, 215, 293, 304, 305, 308, 310, 352, 419,
 473
 コレット・アレンディ画廊 498, 499

サ 行

細菌学 403-405
 挿絵 15, 60, 89-91, 139, 164, 165, 168, 178,
 205-224, 239, 241, 247, 270, 279, 280, 284,
 305, 329, 424, 483, 487
 『骰子筒』(ジャコブ) 167, 218
 『賽の一振りは決して偶然を排することはな
 だろう』(マラルメ) 185, 222
 サロン・デ・ザンデパンダン 23, 35, 64, 75,
 137, 157, 226, 315, 375
 サロン・デ・レアリテ・ヌーヴェル 2, 57,
 496, 497, 511-514, 516, 517, 519, 530
 サロン・ドートンヌ 23, 36, 133, 140, 146,

232, 233, 243, 245, 315, 455, 485, 495
産業 180, 247, 250, 251, 266, 292, 302, 306,
329, 379, 398, 423-425, 427, 431, 432, 475,
505
産業美術国際博覧会 431
ジェンダー 12, 76, 93, 94, 99, 147, 149, 153,
155, 156, 158, 409, 410
『四角い地平線』(ウイドプロ) 218
『色彩の同時対比の法則とこの法則にもとづく
配色について』(シュヴルール) 54
自然 5, 14, 15, 25, 34, 36, 43, 45, 48, 51-53,
57-71, 77, 79-83, 87, 98, 114, 115, 134, 137,
156-158, 188-191, 194, 203, 226-229, 231,
232, 236, 249, 257, 264, 269, 284, 285, 300-
302, 321, 331, 343, 344, 366, 369, 373-376,
400-402, 406-413, 422, 427, 433, 450, 451,
454-456, 468, 469, 472, 473, 479, 485, 487,
488, 490, 491, 498, 509, 512, 513
自然主義 14, 24, 57, 59, 60, 62, 63, 65-68, 70,
71, 203, 263, 289, 299, 310, 328, 329, 337,
342, 368, 373, 472, 474, 477, 483
シャイヨー宮壁画装飾 457, 460
社会主義 380, 409, 423, 424, 447, 480
社会主義レアリズム 447, 469-471, 479, 480,
490, 496, 508, 510, 511, 518, 528, 529
写真 57, 61, 70, 124, 148, 149, 182, 192, 237-
239, 241, 242, 245, 246, 253, 275, 279, 280,
282, 283, 288, 305, 306, 329, 367, 386, 397,
464, 465, 467, 472, 527
シャルパンティエ画廊 235, 484, 512, 513
シャルル・ラットン画廊 417
宗教 5, 6, 352, 380, 409, 411, 421, 433, 464
宗教画 275, 433, 464
従軍画家 277-280, 282, 285, 287, 288, 290
修正された傑作 304
『17世紀から20世紀までのフランスにおける
文学と絵画』(オートクール) 489
『17世紀フランスにおける現実の芸術家たち』
展 450
主観(主観性) 59, 60, 66-71, 83, 215, 248,
478, 493
主観主義 478, 493
主観的変形 67, 68, 70
主体(主体性) 150, 256, 260, 262, 263, 269,
292, 301, 302, 305, 307, 435, 528
ジュ・ド・ボーム 458
シュルレアリスム 17, 22, 57, 58, 66, 164,
167, 183, 184, 194, 293, 308, 314, 317, 342,

345, 347-350, 353-355, 359, 363, 373, 382,
399, 414-419, 429, 434, 442, 459, 463, 468-
472, 476, 481-483, 490, 511, 526 →超現実
主義も参照
シュルレアリスム宣言 58
『シュルレアリスム展』(ケンブリッジ) 418
『シュルレアリスム展』(パリ) 417
『シュルレアリスムのオブジェ展』 417
循環史観 320
純粹絵画 7, 54, 55, 489
『純粹理性批判』(カント) 169
肖像(肖像画) 27, 40, 91, 94, 95, 109, 110,
119, 133, 135, 140, 156, 169, 170, 172, 176,
201, 203, 207, 210, 221, 277, 286, 290, 294,
328, 333, 335, 336, 343-346, 478, 509, 510
情緒 145, 268
象徴主義 5, 68, 69, 194, 215, 217, 232, 275,
290, 319, 377, 407, 484
植民地主義 149, 436-438
抒情的抽象 516
ジョルジュ・ブティ画廊 210, 338
新印象派 55, 162, 275, 281, 385, 388, 408,
483, 528
親縁性 38-41, 45
シンクロニズム 290
新古典主義 5, 82, 158, 201, 319, 330, 331,
339-341, 345, 355, 359, 389 →超古典主義
も参照
人種 10, 11, 153, 155, 417, 440, 441, 481
新造形主義 9, 57, 406-408, 413, 420, 458,
511, 515
人体測定学 79, 83-85, 122
人体比率 74, 78, 79, 82-86, 89, 98, 104-109,
111, 112, 120-125, 131, 144, 149, 159-161,
178, 179, 357, 426, 523
神秘主義 4, 49, 50, 231, 232, 237, 270, 400,
406, 407, 430, 509
『新批評』 510
進歩 255, 256, 259, 318-320, 331, 332, 359,
388, 408, 409, 426
心理学 42, 45, 46, 62, 63, 245, 249, 250, 257,
262, 270, 401
神話画 5, 439, 464
数学 6, 17, 45, 47-52, 58, 71, 73, 83-85, 105,
180, 229-231, 234, 235, 268, 326, 390, 416,
417, 508
スピナリオ 95, 203
スペイン共和国 463

事項索引

本文中で議論の対象としたテーマや概念にくわえ、研究史上重要な展覧会や映画、美術館、画廊の名前、主要な一次資料（文学作品、美術史や美術批評の著書）を示す。芸術作品については、図版一覧を参照されたい。また、ここで列挙する展覧会は複数の画家が参加したものに限る。個展に関しては人名索引を参照されたい。

ア 行

愛国主義 99, 274, 296, 316, 324, 424, 443,
457, 468, 495 →ナショナリズムも参照
『愛の牧草地』（アラル） 206
『青騎士』 33
アカデミー・アンドレ・ロート 370
アカデミー・ド・ラ・パレット 393
アカデミズム 5, 11, 41, 56, 74, 86, 290, 370,
372, 388, 401, 458, 462, 474
『アクション・フランセーズ』 319
アッサンブラージュ 128, 251, 252, 307, 505
アナクロニズム 4, 8
アナロジー 13, 15, 16, 50, 51, 58, 62, 71, 98,
158, 162, 167, 168, 181, 186, 189-195, 197,
205, 223, 226, 246, 255-257, 260, 262, 263,
269, 274, 305, 312, 314, 344, 345, 365, 366,
437, 446, 470, 522, 527
アブストラクション・クレアシオン 379,
413, 416, 427, 469, 500
『アブストラクション・クレアシオン』 513
アフリカ 10, 24, 29, 37, 39, 45, 88, 148, 149,
227, 294, 308, 323, 376, 459, 474, 527, 528
アベイ派 49
『嵐』 324
アルカイック（アルカイック美術） 39, 43,
88, 99, 334
アルカイズム 422, 450
『アル・コンクレ』 412, 515
『アル・コンクレ』展 514, 515
『アル・ド・フランス』 496, 508, 511
『アル・リール』 319, 320, 322
『アンティープのピカソ』（シーマ、サバルテ
ス、エリュアール） 501, 507
アンティープ美術館 500, 501, 506, 507, 509
『イエルサレム包囲』（ジャコブ） 164, 205,
206, 209-213, 215
異国趣味（エキゾティシズム） 319
アイコン（ロシア） 168, 401

イタリア即興喜劇（コメディ・デッラルテ）
331, 367, 389
イタリア美術 335, 372, 375, 381, 388
イペリア彫刻 88, 99, 110, 334, 336
印象派 2, 5, 9, 38, 55, 56, 58, 62-65, 69-71,
151, 152, 215, 263, 275, 281, 290, 304, 368,
371, 373, 384, 390, 406, 408, 411, 449, 457,
472, 476, 487, 500
『印象派から抽象へ』展 500
ヴィシー政権 481-483, 511
ヴィーナス 97, 98, 153, 208, 505
ヴェネツィア派絵画 377
ウェリントン・ハウス 278
ヴォーティシズム 15, 225, 263, 265-268,
270, 275, 290, 303
嘘 60, 165, 166, 190, 204, 212, 331, 400
衛生 98, 150, 160, 274, 441
英雄 4, 16, 60, 166, 275, 279, 280, 285, 287,
291-293, 296, 305, 306, 335, 384, 415, 495
『エゴイスト』 268
エコルシエ 78, 80-82, 90, 91, 97, 102, 103,
111, 113, 295
エコール・ド・パリ 457, 468, 493
エコール・フランセーズ 457
エコール・ポリテクニーク 180
エジプト 36, 40, 82, 83, 106, 116, 332, 390,
431, 474
エッフェル塔 157, 234, 235, 237, 257, 321
オーヴァー・ペインティング 308
黄金比率 50, 105, 234, 426-430
『黄金比率』（ギカ） 426
オカルト主義 →神秘主義
オセアニア 6, 29, 36, 45, 88, 323, 376, 459
オブジェ 8, 16, 67, 111, 113, 118, 150, 164,
170, 171, 186, 195, 223, 230, 231, 282, 292,
294, 297, 299-304, 313, 337, 343, 401, 410,
435, 456, 475, 476, 503, 504
オランジュリー美術館 367, 450
オルフィスム 57, 492

音楽 49, 166, 211, 245, 248-250, 290, 294,
299, 364, 502

カ行

『カイエ・ダール』 464, 465, 467, 481, 514
『絵画とその諸法則』(グレーズ) 379
懐疑 42, 166, 167, 204, 213, 228, 526
懐古主義 18, 433, 443, 454, 479, 480, 491
概念の現実 14-16, 21, 23, 24, 34, 35, 51, 52,
58, 73, 87, 159, 160, 230, 264, 306, 307, 399,
456
概念のレアリズム 9, 14, 51, 55, 56, 67, 71,
167, 297, 302, 330, 400, 402, 430, 435, 452,
474, 509, 510, 522, 523
解剖学 8, 32, 42, 74-84, 87, 90, 91, 93, 96-
103, 108, 110-113, 115-120, 125, 126, 132-
134, 137, 138, 140-147, 155, 159, 160, 162,
167, 168, 170, 172-174, 177, 178, 182, 184,
185, 187, 199, 225, 232, 252-256, 260, 267,
270, 297, 305, 307, 312, 313, 345, 349, 362,
439, 522, 523, 525, 526
科学 7, 12, 13, 42, 49-51, 53, 70, 71, 74, 77,
79, 80, 83-85, 87, 98, 115, 116, 165, 195, 237,
253, 256, 269, 295, 366, 390, 399, 426, 460,
474, 523, 528, 529
『革命から今日までのフランス美術史概説』
(ヴォークセル, フォンテナ) 373
『革命に奉仕するシュルレアリスム』 471
画商-批評家システム 424
『かたちの生命』(フォション) 420, 422
『カメラ・ワーク』 49
神 4, 39, 236, 237, 255, 261, 266, 307, 378,
381, 390, 391, 401, 406, 438, 443
カモフラージュ 16, 227, 277, 280, 289-291,
327
ガリア 296, 383
感覚 6, 59, 68, 69, 116, 134, 137, 158, 189,
193, 221, 222, 248, 261, 262, 265, 268, 282,
299, 320, 367, 369, 371-373, 375, 377, 378,
384, 389, 391, 395, 401, 466, 487, 491, 514,
522
感情 44, 49, 60, 63, 166, 167, 192, 215, 220,
245, 250, 259, 261-263, 268, 303, 306, 355,
372, 376-378, 384, 407, 421, 453, 464, 466,
491, 506
カンワイラー画廊 36, 70, 144, 317
機械 16, 83, 85, 100, 111, 137, 158, 225, 227,
228, 231, 232, 235, 241, 242, 244-252, 254-

257, 260-263, 266, 267, 269, 270, 287, 292,
294-297, 301, 302, 304-308, 312-314, 329,
372, 425, 426, 433, 434, 443, 447, 461, 465,
522, 527
記号 10, 69, 123-126, 128, 129, 131, 168, 172,
173, 183, 184, 187-190, 197, 247, 294, 334,
354, 406, 421, 466, 474, 523-525
気質 59, 61, 67, 70, 487
技術的比率 82, 83, 120, 125, 161
キッチン 422, 423
規範 35, 39, 40, 43, 47, 83-85, 100, 158, 159,
320, 364, 393, 404, 405, 433, 522
客体(客体性) 86, 150, 168, 256, 269, 302,
305, 307, 308, 435
客観性 66, 68-70, 416, 476
客観的比率 82, 83, 120, 122, 125, 161
客観的変形 67, 68, 70
旧フラン=ティルール協会 495
『キュビズム』(グレーズ) 379
『キュビズム以降』(オザンファン, ル・コル
ビュジェ) 395, 447
『キュビズムが生まれた』(メッツァンジェ)
326
『キュビズム画家リカダン』(モンカ) 304
『キュビズムから古典主義へ』(セヴェリーニ)
181, 389
キュビズム的精神 16, 215, 217, 222-224,
270, 324, 327, 530
『キュビズム(1911~18年)』展 498, 509
『キュビズムと具象芸術』展 500
『キュビズムと経験主義』(ロザンベール)
383-385
『キュビズムと抽象芸術』展 1, 2, 27, 169,
418, 421, 488, 500, 516, 519
『キュビズムと伝統』(ロザンベール) 382,
384, 389
『キュビズムについて』(グレーズ, メッツァン
ジェ) 50, 136, 137, 316, 319, 322, 332,
379, 387, 432
『キュビズムの画家たち』(アポリネール)
145, 232
『キュビズムの創造者たち』展 196, 446, 447
キュビズム文学 205, 216-218
『キュビズムへの道』(カンワイラー) 24,
53, 381
『キュルチュール・フィジック』誌 91, 92,
97-99
教条(教条主義) 5, 318, 319, 379, 451, 480

ヤ 行

- ヤコブソン, ロマン (Jakobson, Roman) 402
 ユイグ, ルネ (Huyghe, René) 10, 436-438, 449-455, 459, 466, 479, 492, 493, 499, 509
 ユイスマン, ジョルジュ (Huisman, Georges) 457, 458, 513
 ユトリロ, モーリス (Utrillo, Maurice) 458, 491

ラ・ワ行

- ライヒ, アルベルト (Reich, Albert) 275
 ライブニッツ, ゴットフリート (Leibniz, Gottfried) 440
 ラヴェッソン, フェリックス (Ravaisson, Félix) 42, 258
 ラヴェリー, ジョン (Lavery, John) 275, 279
 ラ・スシェール, ドール・ド (La Souchère, Dor de) 501
 ラッセル, モーガン (Russel, Morgan) 290
 ラディゲ, レイモン (Radiguet, Raymond) 40
 ラドウエ, ピエール (Ladoué, Pierre) 483
 ラファエロ (Raffaello Sanzio) 54, 322
 ラムール, フィリップ (Lamour, Philippe) 424
 ラールモン, ロベール (Lallemant, Robert) 482
 ランシエール, ジャック (Rancière, Jacques) 8, 9, 17, 162
 ランボー, アルチュール (Rimbaud, Arthur) 192, 219, 377, 471
 ランボッソン, イヴァノエ (Rambosson, Yvanhoé) 513
 リシェ, ポール (Richer, Paul) 84, 90, 91, 98
 リシツキー, エル (Lissitzky, El) 513
 リード, ハーバート (Read, Herbert) 417, 468, 469
 リプシッツ, ジャック (Lipchitz, Jacques) 455, 460, 495, 500
 リベラ, ディエゴ (Ribera, Diego) 453, 455
 リュルサ, アンドレ (Lurçat, André) 484
 リュルサ, ジャン (Lurçat, Jean) 460, 474, 479, 484
 ルイス, ウィンダム (Lewis, Percy Wyndham) 263-265, 274, 275, 279, 285-287

- ルヴェルディ, ピエール (Reverdy, Pierre) 167, 205, 214-216, 218-224
 ルオー, ジョルジュ (Rouault, Georges) 458
 ルカーチ・ジェルジュ (Lukács György) 477, 479
 ル・コルビュジエ (Le Corbusier) 9, 17, 85, 393-396, 398, 405, 424, 427, 428, 431, 433, 434, 441, 447, 450, 451, 454, 476, 480, 492, 495, 514, 530
 ルーゼヴェルト, アデルハイド・ラング (Roosevelt, Adelheid Lang) 142, 296
 ルソー, アンリ (Rousseau, Henri) 321
 ルドン, オディロン (Redon, Odilon) 5, 458
 ル・ナン兄弟 (Frère Le Nain [Le Nain, Antoine, Louis et Mathieu]) 36, 322, 383, 451, 476, 479, 491
 ルノワール, オーギュスト (Renoir, Auguste) 321, 322, 371, 376, 404, 439, 458
 ルービン, ウィリアム (Rubin, William) 27-30, 34, 35, 38, 39, 100, 153, 171, 173, 181, 185
 ルフェーブル, フレデリック (Lefèvre, Frédéric) 216
 ル・フォークニエ, アンリ (Le Fauconnier, Henri) 6, 7, 12, 15, 23, 33, 36, 48, 75, 76, 132, 137-139, 156, 157, 160, 176, 225, 237, 316, 318, 319, 322, 324, 325, 452, 484, 493
 ル・ブラン, シャルル (Le Brun, Charles) 158
 ルーベンス, ピーテル・パウル (Rubens, Peter Paul) 191, 371, 376, 377, 404
 レイ, ロベルト (Rey, Robert) 481, 482
 レイナル, モーリス (Raynal, Maurice) 50, 52, 53, 195-197, 230, 384, 446-448, 459, 482, 504, 516
 レジェ, フェルナン (Léger, Fernand) 7, 15, 16, 23, 41, 52, 55, 56, 64, 71, 158, 218, 225-228, 237, 270, 292, 297-303, 306-308, 324, 325, 376, 400, 425, 426, 430-433, 446, 447, 452, 454-458, 460, 461, 467, 474-476, 480, 482-484, 491, 495, 498-500, 512, 514, 529
 レジャ, マルセル (Réja, Marcel [Paul Meunier]) 43, 44
 レリス, ミシェル (Leiris, Michel) 347-349, 353, 465
 レルビエ, マルセル (L'Herbier, Marcel) 425, 426, 430
 レンツ神父 (Lenz, Peter Desiderius) 106,

107
 レンブラント (Rembrandt van Rijn) 319,
 370, 371, 376, 404, 476
 ロイド = ジョージ, デイヴィッド (Lloyd
 George, David) 278
 ローザンタル, レオン (Rosenthal, Léon) 5,
 41
 ロザンベール, レオンス (Rosenberg, Léonce)
 17, 104, 363, 365, 381-389, 392, 398, 410,
 427, 431, 442, 454, 455, 458, 519
 ロース, アドルフ (Loos, Adolf) 425
 ロダン, オーギュスト (Rodin, Auguste)
 116, 142
 ロート, アンドレ (Lhote, André) 10, 17,
 40, 192, 278, 280, 323, 326, 363, 369-381,
 387-389, 391, 401, 416, 431, 438, 442, 450,

452, 455-460, 476, 479, 484-487, 492, 495,
 498-500, 503, 504, 506, 529, 531
 ロマッツォ, ジョヴァンニ (Lomazzo, Giovanni
 Paolo) 178, 179
 ロマン, ジュール (Romain, Jules) 157, 450
 ロラン, クロード (Lorrain, Claude) 64,
 376, 377, 448, 481
 ローランサン, マリー (Laurencin, Marie)
 484, 492
 ローランス, アンリ (Laurens, Henri) 218,
 514
 ロンド, アルベール (Londe, Albert) 237
 ロンブローゾ, チェザーレ (Lombroso, Cesare)
 43, 100
 ワズワース, エドワード (Wadsworth, Edward)
 268, 290

フラ・アンジェリコ (Fra'Angelico) 487
 ブラチュェリ, ジョヴァンニ=バッティスタ
 (Bracelli, Giovanni-Battista) 386, 387
 ブラック, ジョルジュ (Braque, Georges)
 12, 14, 15, 22-24, 27-29, 32-34, 36-38, 41,
 45, 52, 70, 73, 74, 90, 127-132, 137, 160, 164,
 168-171, 183, 203, 211, 214, 218, 220-223,
 225, 229, 230, 270, 318, 323, 325, 328, 365-
 367, 370, 373-376, 395, 404, 414, 416, 446,
 450, 452, 453, 455-458, 472, 478, 482, 484,
 485, 487-489, 491, 495, 498-500
 フラックスマン, ジョン (Flaxman, John)
 339
 ブラッサイ (Brassai [Gyula Halász]) 14,
 503
 プラド, ジョルジュ (Prado, Georges) 457,
 458
 ブランクーシ, コンスタンティン (Brancusi,
 Constantin) 146, 267
 フランコ, フランシスコ (Franco, Francisco)
 465, 467
 プランセ, モーリス (Princet, Maurice) 50,
 51, 105
 プランチャルド, マリア (Blanchard, Maria)
 500
 フランドラン, イポリット (Flandrin, Hippo-
 lyte) 5
 フリエス, オトン (Friesz, Othon) 449, 457,
 458, 484
 プルースト, マルセル (Proust, Marcel) 49
 プールデル, アントワヌ (Bourdelle, Antoi-
 ne) 117, 242, 356, 357
 プルトン, アンドレ (Breton, André) 17, 58,
 342, 348-350, 353-355, 414-418, 443, 469,
 471, 472, 480, 527
 フレネー, ロジェ・ド・ラ (Fresnaye, Roger de
 la) 233, 323, 374, 393, 455, 456, 484, 487,
 492, 495, 498-500
 フロイト, ジークムント (Freud, Sigmund)
 400
 ブロッホ, エルンスト (Bloch, Ernst) 477,
 478, 480
 フロマン, ニコラ (Froment, Nicolas) 322
 ヘイ, デイヴィッド・ラムゼイ (Hay, David
 Ramsay) 105, 106
 ペヴスナー, アントワヌ (Pevsner, Antoine)
 402, 513, 514
 ベオティ, エチエンヌ (Beöthy, Etienne)

85, 413, 427, 514
 ペカン, シヤルル (Péquin, Charles Etienne)
 488
 ペタン, フィリップ (Pétain, Philippe) 482
 ヘップワース, バーバラ (Hepworth, Barbara)
 514
 ベネディット, レオンス (Bénédite, Léonce)
 374
 ベラスケス, ディエゴ (Velázquez, Diego)
 344
 ペリアン, シヤルロット (Perriand, Charlotte)
 461
 ベルガミン, ホセ (Bergamin, José) 465
 ベルクソン, アンリ (Bergson, Henri) 12,
 176, 238, 258-260, 316, 319, 320, 452
 ヘルツフェルド, ヴィラント (Herzfelde, Wie-
 land) 304
 ベルティヨン, アルフォンス (Bertillon, Al-
 phonse) 84
 ベルナル, エミール (Bernard, Émile) 34,
 371
 ペレ, オーギュスト (Perret, August) 393
 ベーレンス, ペーター (Behrens, Peter) 393
 ベン, ゴットフリート (Benn, Gottfried)
 467, 477
 ベンヤミン, ヴァルター (Benjamin, Walter)
 505
 ペンローズ, ローランド (Penrose, Roland)
 27, 113
 ボア, イヴ=アラン (Bois, Yve-Alain) 10,
 167, 188, 189, 329, 334, 342, 359, 412, 505
 ホガース, ウィリアム (Hogarth, William)
 374
 ボッティョーニ, ウンベルト (Boccioni, Umber-
 to) 238, 251, 252, 267
 ボードレー, シヤルル (Baudelaire, Charles)
 59, 60, 62, 233
 ボナール, ピエール (Bonnard, Pierre) 278,
 458, 483, 484, 487, 488, 495
 ポリクレイトス (Polycleitus) 84
 ホロヴィッツ, アルミン (Horovitz, Armin)
 275
 ポロック, ジャクソン (Pollock, Jackson)
 65
 ポワレ, ポール (Poiret, Paul) 158

マ行

マイトナー, ルートヴィッヒ (Meidner, Lud-

wig) 276
 マイブリッジ, エドワード (Muybridge, Ead-
 ward) 237, 253
 マイヤー=グレーフェ, ユリウス (Meier-
 Graefe, Julius) 327
 マイヨール, アリストイド (Maillol, Aristide)
 117, 242, 458
 マクドナルド=ライト, スタントン
 (MacDonald-Wright, Stanton) 290
 マスターマン, チャールズ (Masterman,
 Charles) 278
 マチュー, ジョルジュ (Mathieu, Georges)
 516
 マッソン, アンドレ (Masson, André) 194,
 197
 マティス, アンリ (Matisse, Henri) 6, 36,
 40, 52, 316, 324, 395, 396, 439, 458, 468, 475,
 483, 484, 487, 488, 497, 499, 510-512, 516
 マニエッリ, アルベルト (Magnelli, Alberto)
 500
 マネ, エドゥアール (Manet, Édouard) 62,
 63, 67, 71, 88, 136, 150-153, 321, 322, 411,
 451
 マネシエ, アルフレッド (Manessier, Alfred)
 483
 マノロ (Manolo [Manuel Martinez Hugué])
 111
 マラルメ, ステファヌ (Mallarmé, Stéphane)
 185, 216, 217, 219, 222, 223
 マリネッティ, フィリッポ・トンマーゾ (Ma-
 rinetti, Filippo Tommaso) 192-194, 197,
 238, 252, 262, 274, 275, 467, 492
 マリノ, モーリス (Marinot, Maurice) 233
 マール, アンドレ (Mare, André) 232, 290,
 325, 374, 424
 マール, ドラ (Maar, Dora) 464
 マルエル, ジャン (Maelwael, Jan) 322
 マルクーシ, ルイ (Marcoussis, Louis) 429,
 453, 455, 491, 498, 500
 マルクス, ロジェ (Marx, Claude Roger)
 446, 471
 マルケ, アルベール (Marquet, Albert) 499
 マルタン, アンリ (Martin, Henri) 458
 マルタン, シャルル (Martin, Charles) 284,
 285
 マルタン, ポール (Martin, Paul) 485
 マレ=ステヴァンス, ロベール (Mallet-
 Stevens, Robert) 434, 460

マレー, ジュール=エチエンヌ (Marey, Jules-
 Étienne) 237-241, 248
 マレーヴィチ, カジミール (Malevich, Kazi-
 mir) 9, 17, 363, 399-406, 414, 416, 422,
 424, 448, 514, 524, 530
 マンテーニャ, アンドレア (Mantegna, Andrea)
 323
 ミケランジェロ (Michelangelo di Lodovico Buo-
 narroti Simoni) 69, 95, 203, 323, 371,
 376, 377, 397
 ミレー, ジャン・フランソワ (Millet, Jean-
 François) 36, 404
 ミロ, ジョアン (Miró, Joan) 353, 418
 ミロー, ジャン (Milhau, Jean) 511
 ムーア, ヘンリ (Moore, Henry) 418
 ムーシナック, レオン (Moussinac, Léon)
 507, 508, 511
 ムッソリーニ, ベニート (Mussolini, Benito)
 467
 メッツァンジェ, ジャン (Metzinger, Jean)
 12, 15, 23, 33, 36, 40, 49-52, 55, 71, 75, 76,
 132-140, 158, 160, 165, 176-178, 180, 181,
 225, 237, 238, 264, 280, 316, 318-320, 322,
 325, 326, 332, 367, 369, 375, 376, 379, 386,
 387, 416, 431, 452, 454, 457, 458, 489, 491,
 495, 498, 499, 525
 メルスロー, アレクサンドル (Mercereau,
 Alexandre) 49, 157
 モークレール, カミーユ (Mauclair, Camille)
 62, 63, 65-67, 434
 モディリアーニ, アメデオ (Modigliani, Ame-
 deo) 267
 モホイ=ナジ, ラースロー (Moholy-Nagy, Lás-
 zló) 413
 モネ, クロード (Monet, Claude) 63-65,
 373, 404
 モーラス, シャルル (Maurras, Charles) 319
 モリゾ, ベルト (Morisot, Berthe) 500
 モロー, ギュスターヴ (Moreau, Gustave)
 374
 モロー, リュック=アルベール (Moreau, Luc-
 Albert) 374
 モンカ, ジョルジュ (Monca, Georges) 304
 モンジュ, ガスパール (Monge, Gaspard)
 179-181, 390
 モンドリアン, ピエト (Mondrian, Piet) 9,
 17, 56, 57, 310, 363, 399, 405-414, 416, 422,
 442, 513, 515, 524, 530

タ行

ダヴィッド, ジャック＝ルイ (David, Jacques-Louis) 5, 319, 322, 331, 371, 385, 492
 ダ・ヴィンチ, レオナルド (da Vinci, Leonardo) 50, 77, 78, 83, 85, 101, 371, 376, 377
 ダラス, ピエール (Darras, Pierre Adrien Joseph) 513
 ダリ, サルバドル (Dali, Salvador) 416-418
 チューダー＝ハート, パーシヴァル (Tudor-Hart, Percival) 290
 ツアイジング, アドルフ (Zeising, Adolf) 50, 105, 106, 426
 ツアラ, トリスタン (Tzara, Tristan) 171
 ツィーグラ, ベルンハルト (Ziegler, Bernhard) 478, 479
 ディアギレフ, セルゲイ (Diagilev, Sergei) 57
 ディクス, オットー (Dix, Otto) 478
 ティツィアーノ, ヴェチェッリオ (Vecellio, Tiziano) 88
 デイドロ, ドニ (Diderot, Denis) 80, 185
 ティントレット (Tintoretto) 371, 378
 デカルト, ルネ (Descartes, René) 452
 デ・キリコ, ジョルジョ (De Chirico, Giorgio) 310, 311, 341, 342, 418, 434, 435, 495
 デ＝ザヤス, マリウス (de Zayas, Marius) 165, 166, 324, 331, 359, 527
 デザロワ, アンドレ (Dézarrois, André) 458
 デスノス, ロベール (Desnos, Robert) 483
 デスピオー, シャルル (Despiau, Charles) 116
 テーヌ, イポリット (Taine, Hippolyte) 61, 437, 453
 デュヴァンベ, アンドレ (Devambez, André) 276
 デュシャン, マルセル (Duchamp, Marcel) 15, 23, 50, 139-141, 144, 225, 231, 233, 237-240, 244-248, 250, 259, 266, 270, 280, 304, 310, 313, 315, 325, 504, 505, 513, 515
 デュシャン＝ヴィヨン, レイモン (Duchamp-Villon, Raymond) 15, 23, 132, 139, 141-146, 158, 170, 225, 231-239, 241-246, 248-263, 270, 292-297, 308, 316, 321, 325, 430, 457, 485, 525
 デュフィ, ラウル (Dufy, Raoul) 374, 458,

デューラー, アルブレヒト (Dürer, Albrecht) 78, 79, 83-86, 104, 122, 134, 161, 179, 335, 390, 426
 デュランティ, エドモンド (Duranty, Edmond) 59
 テリアード, E (Thériade, E.) 339, 345
 デルメ, ポール (Dermée, Paul) 216, 218
 トイバー＝アルプ, ゴフィー (Tauber-Arp, Sophie) 500, 514
 ドウガン, レオン (Degand, Léon) 515
 ドゥースブルフ, テオ・ヴァン (Doesburg, Theo van) 405, 410-413, 429, 500, 513, 515
 ドゥーセ, ジャック (Jacques Doucet) 166, 213, 415
 ドガ, エドガー (Degas, Edgar) 5, 63, 69, 70
 ドニ, モーリス (Denis, Maurice) 4, 6, 8, 14, 24, 41, 67-72, 106, 158, 161, 162, 191, 192, 194, 195, 197, 264, 278, 318-320, 368, 371, 489, 492
 ドーミエ, オノレ (Daumier, Honoré) 62, 63, 103, 104
 ドラクローワ, ウジェーヌ (Delacroix, Eugène) 280, 321, 322, 371, 374, 451
 ドラン, アンドレ (Derain, André) 28, 33, 35, 36, 40, 45, 74, 75, 132, 205, 206, 214, 325, 328, 329, 367, 439, 449, 450, 458, 478, 482, 484, 488, 491, 499
 ドリヴァル, ベルナール (Dorival, Bernard) 10, 483, 491-493, 498
 ドリュ＝ラ＝ロシエル, ピエール (Drieu La Rochelle, Pierre) 217
 ドルジュレス, ロラン (Dorgelès, Roland) 64, 65, 280
 トレーズ, モーリス (Thorez, Maurice) 508, 509
 ドローネー, ソニア (Delaunay, Sonia) 237, 325, 460, 461, 500, 516
 ドローネー, ロベール (Delaunay, Robert) 54, 157, 160, 237, 323-325, 374, 458, 460, 461, 484, 487, 492, 495, 498, 499, 512-514

ナ行

ナイト, リチャード＝ペイン (Knight, Richard Payne) 347
 ナダール (Nadar [Tournachon, Gaspard-Felix]) 152

ナッシュ, ポール (Nash, Paul) 52, 279, 285, 418
 ナデルマン, エリー (Nadelman, Elie) 113-118
 ニーチェ, フリードリヒ (Nietzsche, Friedrich) 201
 ニョー, ギュスターヴ・レオン (Niox, Gustave Léon) 278, 279
 ネヴィンソン, クリストファー・R・W (Nevinson, Christopher R. W.) 279, 285, 287-289

ハ行

バー, Jr・アルフレッド・H (Barr, Jr., Alfred H.) 1, 2, 10, 26, 27, 112, 169, 418, 420-422
 ハウスマン, ラウル (Hausmann, Raoul) 305-308, 314, 513
 バヴロフスキー, ガストン・ド (Powlowski, Gaston de) 49
 パウンド, エズラ (Pound Ezra) 268
 バカン, ジョン (Buchan, John) 278
 パークス, キネトン (Parkes, Kineton) 114
 バザン, ジェルマン (Bazin, Germain) 455
 バゼーヌ, ジャン (Bazaine, Jean) 483
 バタイユ, ジョルジュ (Bataille, Georges) 347, 353
 パッチ, ウォルター (Pach, Walter) 242
 バッハ, ヨハン・セバスティアン (Bach, Johann Sebastian) 324
 バッラ, ジャコモ (Balla, Giacomo) 239
 ハートフィールド, ジョン (Heartfield, John) 304, 305
 パノフスキー, エルヴィン (Panofsky, Erwin) 82, 83, 125, 421
 ハミルトン, ウィリアム (Hamilton, William) 105, 424
 バリッシー, ベルナール (Palissy, Bernard) 507
 バル, フーゴ (Ball, Hugo) 304
 バルグ, シャルル (Bargue, Charles) 139
 バルダッサリ, アンヌ (Bardassari, Anne) 148, 183, 344
 バルドヴィネッティ, アレッソ (Bardovinetti, Alesso) 487
 バレス, モーリス (Barrès, Maurice) 319
 ビーエ, ジョゼフ (Billiet, Joseph) 319
 ピカソ, パブロ (Picasso, Pablo) 3, 4, 10,

12-15, 17, 22-41, 45, 47, 49, 51-54, 57, 58, 74-76, 87-133, 135, 144-151, 153-161, 164-178, 181-191, 197-215, 218-223, 225-227, 229, 230, 243, 247, 264, 268-270, 291, 304, 305, 310, 311, 314, 317, 323, 325, 328-359, 362-367, 369, 370, 373, 374, 381-383, 386, 387, 392, 399, 403, 404, 410, 414-419, 424, 438, 439, 442, 443, 446, 447, 450, 453-459, 462-468, 472, 473, 478, 480, 482, 483, 486-489, 491, 492, 495-512, 522, 523, 525, 527, 529
 ピカビア, フランシス (Picabia, Francis) 7, 23, 225, 231, 232, 246-248, 280, 304, 308, 310, 314, 328, 329, 341, 453, 484, 514
 ビシエール, ロジェ (Bissière, Roger) 40, 363, 365-370, 374, 387
 ヒトラー, アドルフ (Hitler, Adolf) 327, 424, 467, 479
 ピニョン, エドゥアール (Pignon, Édouard) 483
 ピュイ, ミシエル (Puy, Michel) 33
 ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ, ピエール (Puvis de Chavannes, Pierre) 67, 374
 ビヨテ, ルイ (Billotey, Louis) 462
 ビル, マックス (Bill, Max) 514, 515
 ビール, ロジェ・ド (Piles, Roger de) 79
 フェラ, セルジュ (Férat, Serge) 429, 452, 500
 フェルカード, ヤン (Verkade, Jan) 106
 フォション, アンリ (Focillon, Henri) 420-422, 449, 450
 フォラン, ジャン＝ルイ (Forain, Jean-Louis) 290
 フォール, エリー (Faure, Élie) 488, 489, 494
 フォルチエ, フランソワ＝エドモン (Fortier, François-Edmond) 148, 149
 フォンテナ, アンドレ (Fontainas, André) 373
 ブーグロー, ウィリアム＝アドルフ (Bouguereau, William-Adolphe) 331
 ブーケ, ジャン (Fouquet, Jean) 322, 370, 499
 ブゴン, ルイ (Poughon, Louis) 7, 297
 フジェロン, アンドレ (Fougéron, André) 495, 496, 508, 511
 ブッサン, ニコラ (Poussin, Nicolas) 188, 319, 321, 366, 368, 378, 389, 451, 491

148, 149
 クーザン, ジャン (Cousin, Jean) 390
 クプカ, フランティセック (Kupka, František)
 23, 225, 231, 232, 237-241, 244, 245, 248,
 316, 325, 413, 453, 500, 513
 クラウス, ロザリンド (Kraus, Rosalind)
 10, 188, 189, 308-310, 312, 328, 329, 359, 524
 クラウゼン, ジョージ (Clausen, George)
 275
 グラッセ, ウジェーヌ (Grasset, Eugène)
 394
 クラナッハ, ルーカス (Cranach, Lucas)
 335, 370, 371, 376, 487
 クラパレード, エドゥアール (Claparède,
 Édouard) 42
 クラマーシュ, ヴィチェンク (Kramář, Vin-
 cenc) 208
 グリス, フアン (Gris, Juan) 6, 7, 15, 23, 52,
 195-197, 215, 218, 225, 226, 228-231, 270,
 325, 366, 367, 369, 375, 376, 386, 394, 446,
 452, 453, 455, 457, 458, 491, 495, 498-500
 グリュネヴァルト, マティアス (Grünewald,
 Matthias) 487
 グリーン, クリストファー (Green, Christo-
 pher) 12, 88, 230, 231, 326, 369, 375,
 376, 389, 398
 グリーンバーグ, クレメント (Greenberg,
 Clement) 2, 9, 10, 172, 422, 423, 480, 519
 グルー, アンドレ (Groult, André) 233
 クルチョーヌィフ, アレクセイ (Khruchenyk,
 Alexis) 402
 クールベ, ギュスターヴ (Courbet, Gustave)
 59, 61, 67, 70, 71, 136, 373, 411, 451, 487, 491
 クレー, パウル (Klee, Paul) 418, 478, 495
 グレーズ, アルベール (Gleizes, Albert) 12,
 15, 17, 23, 33, 36, 40, 49, 50, 52, 71, 86, 87,
 106, 132-137, 139, 140, 157, 165, 176-178,
 180, 181, 205, 206, 225, 237, 280, 316, 319-
 326, 331, 363, 376, 377, 379-381, 383, 384,
 387-389, 391, 401, 413, 416, 424, 429, 431-
 433, 438, 442, 447, 452, 457, 458, 460, 461,
 484, 487, 490, 491, 495, 498-500, 513, 515,
 516, 525, 529
 クレマン, シャルル (Clément, Charles) 5,
 53
 グロ, アントワーヌ=ジャン (Gros, Antoine-
 Jean) 374
 グロス, ジョージ (Grosz, George) 304,

305, 307, 478
 グロメール, マルセル (Gromaire, Marcel)
 374, 458, 460, 474, 480, 484, 493
 ケトレ, アドルフ (Quêtelet, Adolphe) 84
 ケニュー, ガストン (Quénieux, Gaston) 42,
 45, 74, 136
 ゲンガ, ベルナルディーノ (Genga, Bernardi-
 no) 79, 80
 ゴーガン, ポール (Paul Gauguin) 5, 6, 41,
 68, 191, 318, 368, 452, 457, 458
 コクトー, ジャン (Cocteau, Jean) 167, 212,
 216, 335
 コシャン, シャルル=ニコラ (Cochin, Charles-
 Nicolas) 81
 ゴーチエ, マクシミリアン (Gauthier, Maximi-
 lien) 495
 ゴッホ, ヴィンセント・ヴァン (Gogh, Vincent
 van) 6, 68, 318, 368, 458
 コッホ, ロベルト (Koch, Robert) 403
 ゴディエ=ブルゼスカ, アンリ (Gaudier-
 Brzeska, Henri) 116, 117, 267, 268, 297,
 303, 304
 コニア, レイモン (Cogniat, Raymond) 447,
 448, 455, 456, 509
 ゴヤ, フランシスコ・デ (Goya, Francisco de)
 275, 289, 465
 グラン, ジャン (Gorin, Jean) 424, 433, 441,
 514
 ゴルグ, エドゥアール (Goerg, Édouard)
 484
 コロー, カミーユ (Corot, Jean-Baptiste Cami-
 lle) 326, 366, 376, 377, 383, 404, 451,
 486, 491
 ゴンクール兄弟 (Frères Goncourt [Edmond de
 Goncourt, Jules de Goncourt]) 9
 コンスタブル, ジョン (Constable, John)
 374
 ゴンブリッチ, エルンスト・H (Gombrich,
 Ernst Hans) 77

サ行

サヴィニオ, アルベルト (Savinio, Alberto)
 435, 436
 サバッテ, フェルナン (Sabatté, Fernand)
 458
 サバルテス, ハイメ (Sabartés, Jaime) 501
 サルヴァージュ, ジャン=ガルベール (Sal-
 vage, Jean-Galbert) 81, 82

サルモン, アンドレ (Salmon, André) 3, 37,
48, 99, 146, 161, 176, 268, 316, 325, 482
サロー, アルベール (Sarraud, Albert) 457
サンドラール, プレーズ (Cendrars, Blaise)
216, 262, 324
シェフェール, アリ (Scheffer, Ary) 5
シェフネッケル, エミール (Schuffenecker,
Émile) 5
ジェリコー, テオドール (Géricault, Théodore)
322, 374
ジェローム, ジャン=レオン (Gérôme, Jean-
Léon) 5
シェーン, エアハルト (Schön, Erhard) 78,
79, 85, 86
シデス, フレド (Sidès, Frédo) 513-515
シニョレッリ, ルカ (Signorelli, Luca) 323
ジャコヴスキー, アナトール (Jakovsky, Ana-
tole) 511, 512
ジャコモッティ, アルベルト (Giacometti, Al-
berto) 355-357
ジャコブ, マックス (Jacob, Max) 40, 164,
166, 167, 205-207, 209, 211-218, 223, 224,
228, 269, 270, 333, 341
シャステル, アンドレ (Chastel, André)
499, 519
シャセリオー, テオドール (Chassériau, Théo-
dore) 374
ジャニオ, アルフレッド (Janniot, Alfred)
432
シャピロ, マイヤー (Schapiro, Meyer) 422
ジャモ, ポール (Jamot, Paul) 450, 451, 479
ジャリ, アルフレッド (Jarry, Alfred) 49
シャルダン, ジャン・シメオン (Chardin, Jean
Siméon) 9, 58, 322, 373, 383, 451, 474,
479, 491
ジャンヌレ=グリ, シャルル=エドゥアール
(Jeanneret-Gris, Charles-Édouard) →ル・
コルビュジエ
シュヴールール, ミシェル・ウジェーヌ (Chev-
reul, Michel-Eugène) 54, 55, 162, 193
シュネッグ, ガストン (Schnegg, Gaston)
116
シュベルヴィル, アンペール・ド (de Super-
ville, Humbert) 406
ジュールダン, フランツ (Jourdain, Frantz)
233
シュレンマー, オスカー (Schlemmer, Oskar)
85, 426

ジヨ, ルイ (Gillot, Louis) 280
ジョット (Giotto di Bondone) 323, 404
シルヴァー, ケネス (Silver, Kenneth E.)
12, 326-328, 335, 367
ジレ, ルネ (Gillet, René) 485
ジロー, フランソワーズ (Gilot, Françoise)
500, 501, 504, 506
スー, ルイ (Süe, Louis) 233
スーヴェルビ, ジャン (Souverbie, Jean)
484
スコット, ジョルジュ (Scott, Georges) 279
スゴンザック, ドゥノワイエ・ド (Segonzac,
Dunoyer de) 280, 290, 369, 374, 393, 395,
457, 458, 484, 488, 490, 493
スタイン, ガートルード (Stein, Gertrude)
26, 94, 95, 115, 150, 156, 290, 291, 336
スタインバーグ, レオ (Steinberg, Leo) 30,
31, 154, 497
スティーグリッツ, アルフレッド (Stieglitz,
Alfred) 324
ステリング, シャルル (Sterling, Charles)
450
スーラ, ジョルジュ (Seurat, Georges) 76,
136, 321, 371, 395, 397, 457, 458, 489, 491
スルヴァージュ, レオポルド (Survage, Léo-
pold) 429, 455, 460, 461, 514
スルバラン, フランシスコ・デ (Zurbarán,
Francisco de) 376, 377
セヴェリーニ, ジーノ (Severini, Gino) 17,
106, 180, 181, 193, 194, 197, 363, 367, 375,
376, 386, 388-393, 414, 416, 442, 455, 490,
492
セヴォラ, ギラン・ド (Scévola, Guirand de)
290
セガン, アルマン (Séguin, Armand) 67
セザンヌ, ポール (Cézanne, Paul) 22, 24,
27-39, 41, 51, 56, 71, 73, 88, 136, 151-153,
159, 176, 192, 199, 200, 229, 230, 318, 319,
321, 322, 325, 366, 368, 370-373, 375-378,
383, 386, 389, 395-397, 403, 404, 439, 450,
452, 458, 459, 476, 483-485, 489, 491, 499,
522
セリュジエ, ポール (Sérugier, Paul) 106
ゼルヴォス, クリスチアン (Zervos, Christian)
14, 102, 458, 459, 465, 466, 481, 483
ソシュール, フェルディナン・ド (Saussure,
Ferdinand de) 188, 189
ゾラ, エミール (Zola, Émile) 60-63, 65-68,

人名索引

人名は、日本で一般的に用いられている通称にてカタカナで示し、続けて（ ）内に原語表記を示す。原則として姓、名の順に記す。ただし日本において姓よりも名で知られている場合にはこの限りではない。東欧系諸国（ロシア、ウクライナ、チェコ、ハンガリー、ギリシャ）出身者、および、生涯にわたって国籍をうつし複数回改名した者の名前に関しては、原則として英米圏で一般的に用いられている表記および発音に従った。また、まだ英米圏で定訳のない東欧出身者の人名のカタカナ表記については、原語の発音のまま記載した。

ア行

アーキペンコ、アレクサンダー (Archipenko, Alexander) 23, 116, 117, 146, 267, 429
 アインシュタイン、カール (Einstein, Carl) 171, 194, 195, 197, 327
 アゲロ、オグスト (Agéro, Augusto) 117, 145
 アデル、クレマン (Ader, Clément) 53
 アポリネール、ギヨーム (Apollinaire, Guillaume) 7, 41, 49-52, 54, 57, 58, 70, 91, 111, 112, 115, 117, 145, 164, 171, 203, 206, 214-216, 232, 243, 264, 293, 316, 317, 321, 323-325, 335, 336, 373, 447, 452, 482, 513, 515, 516
 アラル、ロジェ (Allard, Roger) 33, 48, 206, 320
 アラゴン、ルイ (Aragon, Louis) 415, 472, 473, 480, 507, 509, 510
 アリックス、イヴ (Alix, Yves) 484
 アルプ、ジャン (Arp, Jean [Hans]) 500, 513, 514, 516
 アルフェ・イ・(Arphe (Alfe) y Villafañe, Juan de) 78
 アルベール＝ピロ、ピエール (Albert-Birot, Pierre) 216
 アルベルティ、レオン・バットィスタ (Alberti, Leon-Battista) 83
 アンゲル、ジャン＝オーギュスト＝ドミニク (Ingres, Jean-Auguste-Dominique) 5, 40, 41, 69, 88, 94, 147, 200, 203, 319, 321, 322, 325, 326, 331, 333, 335, 336, 338, 363, 366, 368, 370-373, 377, 378, 385, 386, 389, 395, 396, 492
 アンリ、シャルル (Henry, Charles) 50
 イースター・フィールド、ハミルトン (Easter Field, Hamilton) 27, 424

イリーブ、ポール (Iribe, Paul) 284, 285
 ヴァトー、アントワヌ (Watteau, Antoine) 376, 451
 ヴァアドン、シュザンヌ (Valadon, Suzanne) 484
 ヴァランシ、アンリ (Valensi, Henry) 280-285, 289
 ヴァルデマール・ジョルジュ (Waldemar-George [Jerzy Waldemar Jarocinski]) 450, 457, 459, 468, 479
 ヴァルミエ、ジョルジュ (Valmier, Georges) 452, 454, 513
 ヴァロットン、フェリックス (Vallotton, Félix) 278, 282-285, 289, 367
 ヴァロワ、ジョルジュ (Valois, Georges) 424
 ヴィオレ＝ル＝デュック、ウジェーヌ・エマニュエル (Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel) 390
 ヴィザン、タンクレード・ド (Visan, Tancrede de [Vincent Biétrix]) 319
 ウイドプロ、ビセンテ (Huidobro, Vicente) 218
 ヴィヨン、ジャック (Villon, Jacques) 15, 23, 50, 132, 139-142, 144, 145, 231, 236, 237, 239, 242-244, 250, 325, 429, 483-485, 487, 492, 498, 500
 ヴィンケルマン、ヨアン・ヨアヒム (Winckelmann, Johann Joachim) 158
 ヴェサリウス、アンドレアス (Vesalius, Andreas) 77
 ウェーバー、マックス (Weber, Max) 49
 ウェルズ、H・G (Wells, H. G.) 49
 ヴェルデ、アンドレ (Verdet, André) 509
 ヴェルト、レオン (Werth, Léon) 36, 37
 ヴェルフリン、ハインリヒ (Wölfflin, Heinrich) 421

ヴェロネーゼ, パオロ (Veronese, Paolo) 191
 ヴォークセル, ルイ (Vauxcelles, Louis) 35-38, 45, 74, 324, 373
 ヴォラル, アンブロワーズ (Vollard, Ambroise) 111, 119, 172
 ヴォリンガー, ヴィルヘルム (Worringer, Wilhelm) 44, 45
 ウッチェロ, パオロ (Uccello, Paolo) 275, 378
 ウーデ, ヴィルヘルム (Uhde, Wilhelm) 105, 172, 381
 ウードン, ジャン=アントワヌ (Houdon, Jean-Antoine) 81, 90
 ヴュイヤール, エドゥアル (Vuillard, Édouard) 278, 458, 495
 ヴラマンク, モーリス・ド (Vlaminck, Maurice de) 449, 484-486, 499
 ウルカド, オリヴィエ (Hourcade, Olivier) 321
 エイ, ジャン (Hey, Jean [Le Maître de Moulins]) 322
 エスコリエ, レイモン (Escholier, Raymond) 457
 エステンヌ, シャルル (Estienne, Charles) 515, 516
 エステヴァ, モーリス (Estève, Maurice) 483
 エプスタイン, ジェイコブ (Epstein, Jacob) 266, 267
 エラル, シャルル (Errard, Charles) 79, 80
 エリュアル, ポール (Éluard, Paul) 352, 417, 458, 471, 506, 507, 510
 エル・グレコ (El Greco [Doménikos Theotokópoulos]) 88, 376-378
 エルバン, オーギュスト (Herbin, Auguste) 290, 383, 413, 431, 452, 454, 495, 498, 499, 513
 エルンスト, マックス (Ernst, Max) 16, 293, 308-314, 342, 418
 オザンファン, アメデ (Ozenfant, Amédée) 9, 17, 333, 363, 380, 388, 393-398, 405, 414, 416, 431, 433, 434, 438-442, 447, 451, 454, 455, 467, 492, 530
 オードラン, ジェラル (Audran, Gérard) 79
 オブレ, フェリックス (Aublet, Félix) 460,

461

オヌクール, ヴィラルール・ド (Honnecourt, Villard de) 77, 87
 オーペン, ウィリアム (Orpen, William) 275, 279
 オリヴィエ, フェルナンド (Olivier, Fernande) 26, 97, 109, 115, 321

カ行

カザノヴァ, ローラン (Casanova, Laurent) 509
 カスー, ジャン (Cassou, Jean) 217, 455, 465, 470, 471, 480, 500, 509, 511, 512
 カバネル, アレクサンドル (Cabanel, Alexandre) 322
 ガボ, ナウム (Gabo, Naum) 402, 514
 カメル, ペペ (Karmel, Pepe) 31, 32, 95, 102, 104, 108, 111, 113, 126, 129, 182, 189, 190, 199, 424, 523
 カーライン, リチャード (Carline, Richard) 290
 ガルガリオ, パブロ (Gargallo, Pablo) 90
 カルポー, ジャン=バティスト (Carpeaux, Jean-Baptiste) 116
 カロ, ジャック (Callot, Jacques) 275
 ガロディ, ロジェ (Garaudy, Roger) 508, 509
 カンギレム, ジョルジュ (Canguilhem, Georges) 190
 カンディンスキー, ワシリー (Kandinsky, Wassily) 6, 63, 233, 267, 268, 413, 458, 478, 495, 500, 513, 514
 カント, イマヌエル (Kant, Emmanuel) 169
 カンビアーソ, ルーカ (Cambiasso, Luca) 78, 85, 86
 カーンワイラー, ダニエル=アンリ (Kahnweiler, Daniel-Henry) 10, 24-27, 36-39, 41, 45, 53, 54, 70, 112, 128, 144, 164, 171, 172, 188, 203, 208, 213-217, 223, 224, 226, 269, 317, 325, 328, 334, 381, 499
 ギカ, マティラ・C (Ghyka, Matila C.) 426
 ギース, コンスタンタン (Guys, Constantin) 60, 62
 キスリング, モイズ (Kisling, Moise) 458
 ギヨーム, ウジェーヌ (Guillaume, Eugène) 42
 ギヨーム, ポール (Guillaume, Paul) 458
 ギンズブルグ, カルロ (Ginzburg, Carlo)

Résumé

L'objectif de ce livre est d'examiner deux problématiques propres à l'histoire du cubisme dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Si ce mouvement a abordé, d'un côté, la question du système cognitif de l'homme entre observation de la nature et invention conceptuelle, il a relevé, d'un autre côté, le système nouveau de valorisation artistique à travers l'historisation et la théorisation de ce mouvement.

Pour rendre compte de ce premier axe dans la pratique cubiste, les Parties I-III de ce livre visent à mettre en lumière les modalités par lesquelles le schéma cubiste se forme de 1907, année de naissance des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, jusqu'à la Première Guerre mondiale. Ce parcours, loin d'être une simple évolution stylistique vers l'art abstrait, et si complexe qu'il amène les cubistes de cette époque à osciller sans cesse entre art et réalité, art et sciences, image et texte, primitif et moderne, intuition et intelligence, subjectivité et objectivité, métamorphose organique des images et modélisation mécanique du corps. L'examen détaillé des œuvres cubistes permet de dépasser l'opposition convenue entre primitivisme et classicisme pour comprendre ce qu'Apollinaire a appelé « la réalité de conception ». Il s'agit de l'espace hybridé du diagramme que les cubistes ont ouvert dans le domaine de l'art à travers la juxtaposition, la substitution et la superposition de textes et d'images, de différentes images ou de divers matériaux. Nous tentons surtout d'éclairer l'importance de la connaissance de l'anatomie artistique, branche scientifique se rapportant non seulement à l'anatomie (au sens plus spécifique de l'ostéologie et de la myologie), mais aussi à l'étude de la proportion humaine, à la physiologie, la physionomie, l'ethnologie, l'anthropologie et la morphologie. Donnant aux cubistes le moyen de suggérer l'analogie entre la forme géométrique et la figure humaine, cette connaissance fonctionne comme une des sources en mesure d'inspirer l'architectonique d'une image nouvelle du corps. Cette question de « voir » et « savoir » dans les œuvres et théories cubistes permet une compréhension nouvelle du cubisme comme expression radicale du mécanisme cognitif.

Le second versant de ce livre (Parties IV, V) entend clarifier le processus par lequel la théorie et l'histoire du cubisme se forment et se développent à travers les deux guerres mondiales jusqu'en 1947, afin d'examiner comment ce processus constitue une nouvelle valeur artistique. Du formalisme à l'historicisme, les artistes d'après le cubisme ont construit divers points de vue historiques ou théoriques. La reconsidération et la reconstitution de l'histoire et de la théorie du cubisme étaient nécessaires, non seulement pour ceux qui soutiennent ce mouvement, mais aussi pour ceux qui le critiquent. La réinterprétation sempiternelle de l'histoire et de la théorie du cubisme est ce qui entraîne la naissance de mouvements artistiques inédits du suprématisme de Malevitch au nouveau réalisme d'après guerre.

Par ce double biais, nous considérons la relation que le mot et l'image entretiennent de la naissance du style cubiste à sa réception théorique et historique. Il s'agit d'une réciprocité entre ce qui est dit et ce qui est vu : si l'expérimentation radicale dans les œuvres cubistes fait émerger de

nouvelles théories et histoires dans le domaine du discours, ce discours suscite à son tour l'imagination qui engendrera divers mouvements artistiques après le cubisme. Afin de jeter un autre regard sur la relation en art entre voir et savoir, théorie et histoire, ce livre met ainsi en relief la constellation dynamique de réalités plurielles à travers l'histoire du cubisme au sein duquel le mot et l'image s'entrelacent étroitement.

《著者略歴》

まつ い ひろ み
松 井 裕 美

1985年 京都市に生まれる

2008年 東京大学文学部卒業（美術史学）

2010年 東京大学大学院人文社会系研究科修士課程修了（美術史学）

2010-15年 東京大学大学院総合文化研究科博士課程在籍（比較文学比較文化）

2011年 パリ西大学ナンテール・ラ・デファンス校修士課程（Master 2）修了（美術史学）

2015年 パリ西大学ナンテール・ラ・デファンス校博士課程修了（美術史学）

2016年 第5回名古屋大学石田賞受賞

日本学術振興会特別研究員，名古屋大学大学院文学研究科特任講師，名古屋大学高等研究院特任助教などを経て

現在 神戸大学大学院国際文化学研究科専任講師

著訳書 *Construction et Définition du Corps*（共編著，Les Éditions du Net，2015年）

Images de guerres au XX^e siècle, du cubisme au surréalisme（編著，同上，2017年）

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『受苦の時間の再モンタージュ』（共訳，ありな書房，2017年）他

キュビズム芸術史

2019年2月28日 初版第1刷発行

定価はカバーに
表示しています

著 者 松 井 裕 美

発行者 金 山 弥 平

発行所 一般財団法人 名古屋大学出版会
〒464-0814 名古屋市中千種区不老町1名古屋大学構内
電話(052)781-5027 / FAX(052)781-0697

© Hiromi MATSUI, 2019

Printed in Japan

印刷・製本 亜細亜印刷(株)

ISBN978-4-8158-0937-9

乱丁・落丁はお取替えいたします。

JCOPY 〈出版者著作権管理機構 委託出版物〉

本書の全部または一部を無断で複製（コピーを含む）することは，著作権法上での例外を除き，禁じられています。本書からの複製を希望される場合は，そのつど事前に出版者著作権管理機構（Tel：03-5244-5088，FAX：03-5244-5089，e-mail：info@jcopy.or.jp）の許諾を受けてください。

Histoire du cubisme

l'art occidental au XX^{ème} siècle et l'invention d'une nouvelle réalité

Table des matières

Introduction

Partie I : L'architectonique géométrique de la « réalité de conception »

Chapitre 1. Le cubisme et le réalisme sur le terrain théorique

Chapitre 2. L'anatomique et l'analytique dans le développement du cubisme

Partie II : La poétique du cubisme

Chapitre 3. La grammaire du cubisme synthétique et l'analogie poétique

Chapitre 4. De la recherche du mécanisme du corps à la construction du corps mécanique

Partie III : Le cubisme et la Première Guerre mondiale

Chapitre 5. Artistes d'avant-garde au front

Chapitre 6. Le classicisme et le nationalisme dans la théorie et la pratique

Partie IV : Vers un ordre nouveau

Chapitre 7. Une nouvelle histoire de l'art entre les deux guerres et la vie des formes

Chapitre 8. La morphologie du cubisme et la pensée utopique

Partie V : Le cubisme et la Seconde Guerre mondiale

Chapitre 9. La cartographie culturelle dans l'ombre de la Guerre

Chapitre 10. La vie et la mort du cubisme dans la renaissance de la culture française après la Guerre

Conclusion

-
- | | |
|---|-----------------------------|
| 稲賀繁美著
絵画の黄昏
—エドゥアール・マネ没後の闘争— | A5・474 頁
本体 4,800 円 |
| 稲賀繁美著
絵画の東方
—オリエンタリズムからジャポニズムへ— | A5・484 頁
本体 4,800 円 |
| 稲賀繁美著
絵画の臨界
—近代東アジア美術史の桎梏と命運— | A5・786 頁
本体 9,500 円 |
| 稲賀繁美著
接触造形論
—触れあう魂、紡がれる形— | A5・484 頁
本体 5,400 円 |
| 谷田博幸著
唯美主義とジャパニズム | A5・402 頁
本体 5,500 円 |
| 今井祐子著
陶芸のジャポニズム | A5・760 頁
本体 7,800 円 |
| 林 洋子著
藤田嗣治 作品をひらく
—旅・手仕事・日本— | A5・598 頁
本体 5,200 円 |
| 服部正／藤原貞朗著
山下清と昭和の美術
—「裸の大将」の神話を超えて— | A5・534 頁
本体 5,600 円 |
| 範 麗雅著
中国芸術というユートピア
—ロンドン国際展からアメリカの林語堂へ— | 菊・550 頁
本体 11,000 円 |
| C・A・ベイリ著 平田雅博他訳
近代世界の誕生 上・下
—グローバルな連関と比較 1780-1914— | A5・356/408 頁
本体各 4,500 円 |
| ケンダル・ウォルトン著 田村均訳
フィクションとは何か
—ごっこ遊びと芸術— | A5・514 頁
本体 6,400 円 |
| 堀田典裕著
〈モータウン〉のデザイン | A5・424 頁
本体 4,800 円 |
-



9784815809379

ISBN978-4-8158-0937-9

C3071 ¥6800E

名古屋大学出版会

定価(本体6,800円+税)



1923071068009

